

# Università degli Studi di Pisa



## Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea Magistrale in  
Letterature e Filologie europee

Tesi di Laurea

**Il patto con il diavolo come metafora della conquista  
dell'identità in *Grande Sertão: Veredas* di João Guimarães  
Rosa.**

Candidata:

Alessandra Lupi

Relatore:

Prof. Stefano Brugnolo

Correlatore:

Prof.ssa Monica Lupetti

**Anno Accademico 2013/2014**



# INDICE

<b>0.0 Il Diavolo nella tradizione letteraria .....</b>	<b>4</b>
0.1 Il Medioevo.....	8
0.2 Il Cinquecento e il Seicento.....	12
0.3 Il Settecento.....	20
0.4 L'Ottocento.....	30
0.5 Il Novecento.....	38
 <b>1.0 Riobaldo.....</b>	 <b>45</b>
1.1 L'infanzia: povertà e ricchezza, lettere ed armi.....	45
1.2 L'ingresso nella banda, tra senso di tradimento e scrupoli morali.....	55
 <b>2.0 Diadorim e Otacilia: il bivio.....</b>	 <b>68</b>
2.1 Il rapporto con Riobaldo e l'ambiguità sessuale.....	68
2.2 Otacilia ed il fascino della vita borghese.....	88
2.3 Verso il patto: il confronto e l'indecisione.....	96
 <b>3.0 Il patto con il Diavolo.....</b>	 <b>100</b>
3.1 Analogie e diversità con <i>I fratelli Karamazov</i> , <i>Doctor Faustus</i> e <i>il Signore delle Mosche</i> .....	100
3.2 Le motivazioni del patto.....	106
3.3 La maturazione della scelta.....	114
3.4 La dimensione universale del patto col Diavolo.....	139
 <b>4.0 Bibliografia.....</b>	 <b>145</b>
4.1 Bibliografia primaria.....	145
4.2 Saggi critici e opere di riferimento.....	145
4.3 Sitografia.....	147
4.4 Altre opere citate.....	148

## 0.0 IL DIAVOLO NELLA TRADIZIONE LETTERARIA

Il diavolo è una figura ricorrente nella letteratura e, come vedremo, va ad assumere significati molto diversi a seconda delle credenze e delle modificazioni sia ideologiche sia socio-economiche che si sono date nel corso dei secoli.

Prima di procedere con l'analisi delle molteplici rappresentazioni di Satana è necessario specificare che essa ha senso nell'ambito di una civiltà e di una letteratura cristiane; infatti il cristianesimo si fonda sull'idea di una colpa o di un male assoluto, cioè il peccato originale.

Anche nell'antichità classica esistevano delle prescrizioni morali, venivano identificati comportamenti malvagi e immorali e la letteratura si è spesso confrontata con condotte devianti, ma è evidente che l'idea di male concepita dagli antichi è profondamente diversa da quella della civiltà cristiana.

Basti pensare alle categorie ermeneutiche elaborate da Eric Dodds<sup>1</sup> ed in particolare alla distinzione fra civiltà della vergogna e civiltà della colpa. Secondo lo studioso infatti per l'uomo omerico il bene supremo sta nel possesso della *timè*, cioè della pubblica stima e la vergogna assume un duplice aspetto: psicologico (perdita di autostima) e sociale (emarginazione e biasimo da parte della società). In questo periodo esiste quindi un'etica dell'onore e della gloria. Soltanto negli ultimi anni del V secolo si arriva ad un concetto di colpa intesa come condanna interiore del peccato: mentre la cultura fondata sulla vergogna coinvolge l'altro, un giudicante esterno, nella civiltà della colpa il centro è la coscienza dell'individuo consapevole dei propri errori, che diventano un fardello personale.

In ogni caso per gli antichi esistono i mali, cioè le azioni trasgressive secondo un dato codice di comportamento vigente, non il Male, inteso come assoluto, innato, radicale e connaturato all'uomo. È da questa concezione, che si sviluppa con la religione cristiana, che nasce il percorso che delineerò in queste pagine.

---

<sup>1</sup> E. DODDS, *I greci e l'irrazionale*, Rizzoli, 2008.

A questo riguardo vale la pena accennare anche a due grandi filoni di pensiero all'interno della cristianità, rappresentati da Pelagio e da Agostino.

Il primo negava la trasmissione del peccato originale e quindi gli effetti di quest'ultimo sulla natura umana, motivando che un uomo non può essere responsabile per le azioni di un altro e che era impossibile che l'anima, creata da Dio, dovesse portare il peso di un peccato non commesso personalmente. Per Pelagio, insomma, la colpa di Adamo non aveva totalmente inibito la libertà dell'uomo di scegliere e di scegliere di fare il bene, ma aveva soltanto reso più difficile questo compito, pesando come un cattivo esempio. Nella sua visione, l'uomo è naturalmente capace di compiere il bene senza il bisogno dell'intervento della grazia divina e questo poteva portare a rendere inutile l'opera redentrice del Cristo e quella di mediazione della Chiesa e dei sacramenti.

Nel pensiero di Agostino invece tutta l'umanità ha peccato e si è resa colpevole con Adamo. Ne consegue che il genere umano *in toto* è dannato e non può sottrarsi alla punizione, se non per mezzo della misericordia e della grazia di Dio. Egli giustifica anche la trasmissibilità del peccato originale attraverso l'idea di traducianesimo, secondo la quale l'anima, attraverso la generazione del corpo, viene trasmessa di padre in figlio. Il principio sul quale Agostino fonda le sue conclusioni è quello dell'identità della libertà umana con la grazia divina, cioè sul fatto che la volontà umana si può considerare libera solo se non è asservita al peccato e che tale libertà può essere restituita all'uomo solo mediante la grazia. Distingue quindi tre tipi di libero arbitrio, il primo dei quali, quello dato ad Adamo, consisteva nel "poter non peccare". In seguito alla colpa di Adamo, l'uomo è costretto a "non poter non peccare", essendosi indebolita la sua volontà e non essendo più capace di fare il bene. L'ultima libertà, che Dio dà come premio ai beati, è quella di "non poter peccare", che rende partecipi dell'impeccabilità di Dio. Il *non posse peccare* è quindi la liberazione totale dal male ed è una possibilità fondata esclusivamente sul dono divino.

Questa disputa intorno alla malvagità o alla bontà della natura umana, vinta inizialmente da Agostino, attraversa tutta la storia della cultura occidentale,

ad esempio nello scontro fra cattolicesimo e protestantesimo o nella polemica fra gesuiti e giansenisti, e si riflette nelle varie rappresentazioni di Satana che andrò ad esaminare.

Il trionfo di Pelagio si ebbe con Rousseau e con il prendere campo delle sue idee, dominanti ancora oggi sebbene in forme degradate. Tuttavia, mano a mano che il pelagianesimo inteso in senso lato si affermava nella civiltà occidentale e che nelle sue forme laiche diventava ideologia dominante del mondo, sempre più spesso scrittori e poeti testimoniavano un radicale antipelagianesimo, inteso come critica dell'ottimismo progressista e dunque volontà di stare provocatoriamente dalla parte del male, o di mostrarlo e rappresentarlo in modo insistito e compiaciuto.

È dunque solo dopo l'affermazione del cristianesimo che la letteratura si confronta con il male assoluto, ipostatizzato nella figura di Satana. Egli è l'Altro per eccellenza della cultura occidentale e personaggio chiave della letteratura. Quest'ultima infatti convoca l'alterità e anche se la condanna induce il lettore al confronto con essa, mostra quanto essa lo riguarda da vicino.

Seguendo la teoria di Francesco Orlando, la letteratura è infatti la sede di "un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione"<sup>2</sup>. La letteratura internalizza istanze e codici sociali che mirano a stabilire quello che si può o non si può fare e mette in scena il ritorno del represso, in questo caso il diavolo. A causa di questo, durante la lettura di un testo si scatena nel lettore una reazione che combina identificazione e non identificazione, il "sono io" con il "non sono io". Di fronte ad un grande personaggio negativo infatti, sebbene proposto dall'autore in chiave di "non sono io", il lettore non può in qualche modo fare a meno di identificarsi con lui. Per alcuni secoli, come vedremo, la pressione della repressione è stata fortissima ed il "non sono io" è prevalso. Nel tempo, le proporzioni si sono modificate ed è cominciata a crescere la forza del represso o del "sono io" e Satana acquisisce sempre di più caratteristiche positive. Si passa quindi da un'antipatia dichiarata ed

---

<sup>2</sup> F. ORLANDO, "Lettura freudiana della Phèdre" (1971), in *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 28.

enfaticizzata verso una certa simpatia e cresce il livello di identificazione, che ha il suo culmine con i romantici, Byron in testa.

La prima scena collegata alla figura di Satana è quella della tentazione, presente nella *Genesi*. Anche se il personaggio non è propriamente il diavolo, ma il serpente, entrambi rappresentano la tentazione e questa può essere comunque considerata la prima grande manifestazione di Satana.

Dio, nell'assegnare ad Adamo ed Eva un luogo dove vivere, cioè il giardino dell'Eden, dà loro anche delle prescrizioni: avrebbero potuto mangiare i frutti di ogni albero presente tranne da quello della conoscenza del bene e del male; se avessero trasgredito per loro ne sarebbe derivata la morte. Con questo non si intende che il frutto sia avvelenato, ma che è un frutto che, se mangiato, rende mortali, mentre le espressioni "conoscenza" e "del bene e del male" sono qui implicite ed usate in un senso molto ampio. Nella lingua ebraica il termine "conoscenza" indica infatti anche "disporre, dominare" e altre volte è usato in senso carnale e sessuale, mentre l'espressione "del bene e del male" indica totalità. Nel testo si delinea quindi un'azione volta ad ottenere onnipotenza e onniscienza, prerogative esclusive della divinità.

Dopo il divieto imposto ad Adamo ed Eva da Dio entra in scena il serpente, che chiede se davvero Dio ha proibito loro di mangiare da quell'albero: l'operazione che l'animale compie è quella di insinuare, con la sua abilità retorica, dubbio e stupore nei due. A rispondere è Eva, che dice che possono mangiare da tutti gli alberi tranne che da quello, che non dovrebbero nemmeno toccare. La donna con queste parole calca il divieto, visto che Dio non ha mai detto loro di non toccare l'albero, e cade nella trappola del serpente, stando al gioco e cedendo al desiderio. Ecco cosa accade subito dopo:

"Ma il serpente disse alla donna: «Non morirete affatto! Anzi, Dio sa che, quando voi ne mangiaste, si aprirebbero gli occhi vostri e diventereste come Dio, conoscendo il bene ed il male». Allora la donna vide che l'albero era buono da mangiare, gradito agli occhi e desiderabile per acquistare saggezza; prese del suo frutto e ne mangiò, poi ne diede anche al marito, che era con lei, e anch'egli ne mangiò. Allora si

aprirono gli occhi di tutti e due e si accorsero di essere nudi; intrecciarono foglie di fico e se ne fecero cinture”<sup>3</sup>

In questa scena prevale largamente l’istanza della repressione, del “non sono io”, istanza che culmina con la cacciata dall’Eden. La Bibbia ci induce infatti a prendere le distanze da Adamo ed Eva, ma al contempo la tentazione non può non riguardare tutti: la specie umana cerca di essere come Dio e questo, con tutto ciò che di pericoloso comporta, è il grande represso. La tentazione di elevarsi ed il desiderio di onnipotenza e di onniscienza sono infatti tipici dell’uomo, anche se sa che è una possibilità che gli è preclusa sia come individuo che come specie. È insomma una pulsione connaturata all’essere umano, che deve però essere contenuta e repressa perché distruttiva. Nella Genesi questo desiderio umano di trascendere i limiti, pur essendo condannato, viene però rappresentato, gli viene dato spazio: in questo senso esiste duplicità nel testo.

## 0.1 Il Medioevo

Citando ancora Francesco Orlando, per soprannaturale si intende “supposizione di entità, rapporti, eventi in contrasto con leggi della realtà sentite come naturali o normali, in una situazione storica data”<sup>4</sup>. Si tratta quindi di casi straordinari, eccezioni alla regola, che si credeva fossero possibili ma che non erano comunque scontati e che contraddicevano l’ordine naturale delle cose. Nel caso della letteratura del soprannaturale, rispetto ai fatti raccontati, ci sarà quindi una preponderanza della critica sul credito o viceversa. Questo accade anche nel caso di Satana che nei testi sarà maggiormente accreditato in alcuni e più screditato in altri.

Il primo tipo di soprannaturale è quello di tradizione, il più forte, che è “accreditato al massimo, convalidato da durevoli reificazioni dell’immaginario

---

<sup>3</sup> UECl, “Genesi” 3,13, in *La sacra Bibbia*, Unione Editori Cattolici Italiani (UECI), Padova, 1986, p. 3.

<sup>4</sup> F. ORLANDO, “Statuti del soprannaturale nella narrativa”, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. I (La cultura del romanzo), Einaudi, Torino, 2001, p. 3.



collettivo, limitato unicamente dalle proprie regole”<sup>5</sup>. All’inizio quindi troviamo dei Satana che hanno l’avallo di credenze condivise, che hanno una tradizione folklorica e/o religiosa che li supporta. Questi Satana sono quelli del *vade retro Satana!*, nei confronti dei quali prevale nettamente l’istanza del “non sono io”.

Questo tipo di soprannaturale si ritrova ne *Il miracolo di Teofilo* di Rutebeuf<sup>6</sup> (1263-1264), primo grande testo che mette in scena il patto col diavolo, filone della letteratura occidentale. Il protagonista è appunto Teofilo che, arrabbiato e deluso per la mancata nomina a vescovo, se la prende con Dio e dice che se egli non fosse in un luogo troppo in alto lo picchierebbe: il rapporto con la divinità è qui molto concreto e vivace. Poiché Dio non lo ascolta si accorda col Saladino, ritenuto in rapporto col diavolo in quanto musulmano, che successivamente lo mette in contatto con Satana. Il patto avviene di notte fuori dalle mura della città, poiché nel Medioevo il soprannaturale si dà soltanto in luoghi adibiti; è solo dopo la riforma protestante infatti che si ha una maggiore spiritualizzazione, che vengono esclusi i mediatori e che la religione diventa un rapporto interiore e diretto con Dio. Satana chiede al protagonista di unire le mani e di dichiararsi il suo uomo, in linea con la visione feudale del mondo dell’epoca. Redige un atto che Teofilo dovrà firmare, visto che in passato molti uomini l’hanno ingannato. Il patto è quindi di tipo notarile, il diavolo non vuole che ci siano cavilli, vuole tutelarsi.

In seguito al patto Teofilo è nominato vescovo, ma dopo sette anni, pentito di ciò che ha fatto, si rivolge alla Madonna. Non basta infatti il pentimento che Dio può leggere nel suo cuore, ma è necessario recuperare dalle mani del diavolo il documento firmato ed ottenere un annullamento del patto anche dal punto di vista formale. La Madonna si dichiara pronta ad andare all’Inferno a riprenderlo, giustificando l’azione commessa da Teofilo in quanto dovuta ad ignoranza. A questo punto ha luogo il confronto fra la Madonna e Satana: lei gli dice che se non le restituirà il documento gli pesterà la pancia. Con questa

---

<sup>5</sup> F. ORLANDO, “Statuti del soprannaturale nella narrativa”, cit., p. 10.

<sup>6</sup> RUTEBEUF, *Il miracolo di Teofilo* (1263 – 1264), a cura di A. D’Agostino, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2000.

minaccia riesce ad averlo, mentre Teofilo, dopo aver riunito il popolo, confessa il suo peccato e si prepara a morire.

In questo testo tutto è concreto, fisico, da prendere alla lettera. La spiritualizzazione manca del tutto, i personaggi soprannaturali sono trattati alla stessa stregua del protagonista e ragionano anch'essi con la logica tipica dell'essere umano.

Il testo però più importante ed emblematico per quanto riguarda il soprannaturale di tradizione è ovviamente la *Divina Commedia*. Basti pensare ai diavoli che Dante e Virgilio incontrano nel XXI Canto dell'Inferno, che sono entità puramente medievali, che hanno nomi parlanti e non sono lontani da un trattamento comico e grottesco.

Nella prima cantica Dante si confronta con il male e, pur stando più che mai dalla parte di un'ideologia che condanna certi comportamenti, lascia la parola ai dannati e lascia che ci parlino di ciò che hanno commesso. Essi non si giustificano, assumono più che altro un'individualità di cui sono orgogliosi; si hanno, così, immagini di uomini eccellenti e grandiosi nel male. Come Ulisse, nel XXVI Canto dell'Inferno, che, con il suo sfidare il limite imposto da Dio agli uomini, ricalca l'episodio della tentazione e riporta al serpente della *Genesi*, o Francesca, nel V, che con le sue parole, pur essendosi macchiata del peccato di adulterio, riesce a coinvolgere Dante a tal punto che egli si sente sopraffatto dall'emozione e sviene. Questa ambivalenza è propria di tutti i grandi testi letterari: l'ideologia dell'autore e del suo tempo è talvolta bilanciata da istanze opposte, che vengono rappresentate con tratti di impressionante levatura anche morale.

Nel XXXIV Canto entra in scena Lucifero:

“Lo imperador del doloroso regno  
da mezzo il petto uscia fuor della ghiaccia;  
e più con un gigante io mi convegno,

che i giganti non fan con le sue braccia:  
vedi oggimai quant'esser dèe quel tutto  
che a così fatta parte si confaccia.

S'el fu sì bel com'egli è ora brutto,  
e contra il suo Fattore alzò le ciglia,  
ben dèe da lui proceder ogni lutto.

Oh, quanto parve a me gran meraviglia  
quand'io vidi tre facce alla sua testa!  
L'una dinanzi, e quella era vermiglia;

l'altre eran due, che 'aggiugnieno a questa  
sovresso il mezzo di ciascuna spalla,  
e sì giugnieno al luogo della cresta:

e la destra pareva tra bianca e gialla;  
la sinistra a vedere era tal, quali  
vegnon di là onde il Nilo s'avvalla.

Sotto ciascuna uscivan due grandi ali,  
quanto si convenia a tanto uccello:  
vele di mar non vid'io mai cotali.

Non avean penne, ma di vipistrello  
era lor modo; e quelle svolazzava,  
sì che tre venti sì movean da ello:

quindi Cocito tutto s'aggelava.  
Con sei occhi piangeva, e per tre menti  
gocciava il pianto e sanguinosa bava.

Da ogni bocca dirompea co' denti  
un peccatore, a guisa di maciulla,  
sì che tre ne faceva così dolenti.”<sup>7</sup>

Da questa citazione possiamo notare che Dante cerca di ancorare il soprannaturale al terreno ed al concreto facendo ricorso a metafore che appartengono all'esperienza umana del mondo; ad esempio, le braccia del diavolo sono paragonate a giganti, le sue ali a quelle di un pipistrello.

Lucifero è grandissimo, tanto da avere la testa nell'Emisfero Boreale e le gambe nell'Emisfero Australe, e la sua bruttezza fisica è la manifestazione del male che alberga in lui. È presentato come un essere disumano e ripugnante, per mezzo di immagini che ne sottolineano la repellenza, come l'accenno alla bava sanguinolenta. È evidente che anche in questo testo la

---

<sup>7</sup> D. ALIGHIERI, *Divina Commedia* (1304 – 1321), “Inferno”, XXXIV Canto, v. 28 – 57, Rizzoli, Milano, 2001, pp. 378 – 379.

condanna è massima ed il livello di immedesimazione è minimo, anche se questo Satana si eleva sugli altri dell'epoca poiché gode di un trattamento serio, non comico o grottesco.

## 0.2 Il Cinquecento e il Seicento

Christofer Marlowe è stato il primo a riprendere la leggenda popolare relativa a Faust, uomo realmente esistito. La prima versione, povera dal punto di vista letterario, risale al tardo Medioevo tedesco ed è un'agiografia alla rovescia, in chiave fortemente moralistica.

In quest'opera Faust<sup>8</sup> è sempre in scena ed il lettore è coinvolto dai suoi rivolgimenti interiori: per questo, nonostante sia un personaggio negativo, risulta affascinante. Non si tratta infatti di un peccatore grossolano ma di una figura complessa, un uomo del rinascimento che osa troppo e si mette in conflitto con le potenze superiori. Faust è un sapiente, mosso da volontà di potenza e di godimento ma soprattutto di conoscenza ed è profondamente stanco e deluso perché le discipline scientifiche che padroneggia non portano a nulla. Inizia quindi a pensare che se diventerà un grande mago avrà potere sul mondo perché il suo dominio sarà grande quanto il pensiero dell'uomo e sarà un semi-dio: ritroviamo quindi un desiderio di onnipotenza che ha a che fare con la conoscenza, come nella *Genesi*. Faust vuole infatti compiere le imprese più folli, conquistare il mondo, esplorare e frugare gli oceani, cioè le cose che voleva fare la Gran Bretagna all'epoca. Anche qui siamo dentro ad una mentalità cristiana ed anche in questo caso viene rappresentata una sfida al limite che viene sconfitta.

Faust manifesta subito la sua disponibilità a cercare un alleato in Satana, è pronto a vendere l'anima al diavolo. Evoca le potenze dell'Inferno e appare Mefistofele, uno dei compagni di Lucifero ed ha il ruolo di mediatore; in questo personaggio permangono caratteristiche tipicamente medievali, come la bruttezza. A mezzanotte, spazio temporale tradizionalmente adibito al

---

<sup>8</sup> Ch. MARLOWE, *La tragica storia del Dottor Faust* (1594), trad. di C. Pavolini, Rizzoli, Milano, 2003.

soprannaturale, Mefistofele comunica a Faust che il diavolo vuole la sua anima e che deve firmare il patto con il suo sangue. Inizialmente Faust non riesce a scrivere perché il sangue si raggruma a causa di un intervento divino; c'è una forza miracolosa che resiste. Mefistofele porta però un braciere che lo scioglie, così Faust firma e sul braccio, sul quale si era fatto il taglio, appare la scritta "uomo fuggi!".

In questo caso il problema non sta nel recuperare il documento firmato, come nel caso de *Il miracolo di Teofilo*, ma piuttosto nel fatto che Faust non riesce a pentirsi veramente, non può più recuperare una fede naturale e spontanea perché ha definitivamente rotto con la religione dei padri: si va quindi verso una maggiore interiorizzazione. Faust desidera dissolversi, sparire, il suo desiderio non è quindi salvare la sua anima, ma piuttosto non averne una. Il finale non lascia scampo al protagonista: Lucifero e le forze demoniache vengono a prenderlo.

Nel *Macbeth* di William Shakespeare, invece, i personaggi soprannaturali sono trattati come reali ma hanno anche a che fare con la soggettività, sono in un certo qual modo fantasmi della mente. C'è insomma una forte componente personale, rappresentano anche proiezioni dei desideri dei personaggi.

In questo testo i personaggi demoniaci in scena sono le streghe. Esse, per mezzo delle loro profezie, instillano in Macbeth il seme del desiderio, ma in realtà quest'ultimo era già presente in lui in forma inconscia; infatti il protagonista nell'udirle trasale, è turbato.

Inizialmente Macbeth è fortemente combattuto perché il pensiero di diventare re lo alletta ma sa che per poterlo essere deve uccidere quello attuale. Quest'ultimo per giunta non rappresenta affatto un potere tirannico, ma è un uomo mite e senza ombre, l'unica motivazione per un tale gesto sarebbe quindi l'ambizione sfrenata del protagonista.

Occorre tenere presente che prima della Rivoluzione Francese inoltre, poiché l'idea di regalità era molto forte, il regicidio era considerato un atto inconcepibile, di una gravità inaudita: sta per andare in scena quindi la rappresentazione di uno dei crimini all'epoca ritenuti più gravi. Macbeth è un

cattivo a tutti gli effetti, ma allo stesso tempo, soprattutto nella prima parte, affascina il lettore perché è interiormente scisso, e in lui oltre all'adesione c'è anche la resistenza al male. Questa si configura insomma come una *pièce* sul desiderio umano e su come sia difficile tenergli testa, un desiderio che è fortemente condannato dall'autore perché rompe con valori e gerarchie del tempo, ma ciò che emerge è una grande rappresentazione di esso.

Macbeth viene poi indotto a seguire la sua ambizione dalla moglie, che è un personaggio monolitico ed interamente votato al male quale anch'egli diventerà dopo i primi due omicidi e dopo il secondo incontro con le streghe, che lo inganneranno facendogli credere con nuove profezie che nessuno potrà sconfiggerlo. A questo punto, in due scene, si dà un tipo di soprannaturale soggettivo; Macbeth prima di uccidere il re vede un coltello insanguinato. Mentre questa visione può essere ricondotta all'immaginazione, il fantasma di Banquo invece non è qualcosa che appartiene alla sfera mentale, ma un fantasma che si è reso visibile solo al protagonista e che quindi effettivamente esiste. Questo è il caso anche della scena del delirio di Lady Macbeth, che continuamente si lava le mani perché ci vede del sangue: anche qui non dobbiamo pensare ad un gesto ossessivo di una mente turbata, ma a qualcosa che si manifesta solo alla vista del personaggio.

Centrale in quest'opera è la frase che pronuncia un personaggio: "Nelle legioni dell'orrido inferno non può darsi un demonio dannato quanto Macbeth per il male da lui commesso"<sup>9</sup>. C'è quindi un'umanizzazione di Satana: l'uomo si dimostra più diabolico del diavolo stesso e il male non è più una potenza esterna, che si impossessa dell'uomo ma non è dentro di lui come nel Medioevo, ma diventa una potenza interna, qualcosa che è già presente nell'essere umano. Con Shakespeare inizia una progressiva internalizzazione di Satana e del male, mentre il bene continua ad essere metafisico.

---

<sup>9</sup> W. SHAKESPEARE, *Macbeth* (1605 - 1608), trad. di G. Baldini, Rizzoli, Torino, 1985, p. 153.

Con *Il mago prodigioso* di Pedro Calderón de la Barca<sup>10</sup> si inaugura un nuovo tipo di soprannaturale, o meglio una variante di quello di tradizione chiamato da Francesco Orlando “con figurazione di problemi”:

“Direi, in generale e sui tempi lunghi, che Riforma e Controriforma influirono [...] sul soprannaturale di tradizione [...]. Fu come se ormai quello di tradizione, per aver parte nella profondità d'un capolavoro, dovesse aggravarsi d'una qualche figurazione di problemi fra teologici e morali. Esempi per eccellenza l'inferno, il demonio o i demoni, i maghi e le maghe loro strumenti, che restando ideologicamente condannati possono captare la predilezione del lettore, nei grandi poemi epico-religiosi: dal cattolico Tasso ai protestanti Milton e Klopstock. Caduta, libero arbitrio, peccato, dannazione, redenzione, resurrezione, stimolano inventività poetica nella misura stessa in cui la loro problematicità si è accresciuta.”<sup>11</sup>

La tradizione era stata messa in discussione dalla riforma protestante, quindi il soprannaturale rappresentato, pur continuando ad essere di tipo tradizionale, ha bisogno di essere problematizzato e di confrontarsi con i grandi temi religiosi.

Nel caso di questo testo la questione attorno alla quale ruota l'opera è quella del libero arbitrio, negato dai protestanti che, in linea con il pensiero di Agostino, pensavano che la natura umana fosse segnata dal peccato originale e che quindi l'uomo potesse salvarsi e scegliere il bene solo per mezzo della grazia divina.

*Il mago prodigioso* è ambientato in epoca pre-cristiana, quando il cristianesimo era religione oppressa e perseguitata, ed i protagonisti sono Cipriano e Giustina, due martiri. Il diavolo si presenta a Cipriano sotto mentite spoglie e, poiché egli si interroga sulla possibilità che esista un solo dio onnipotente invece che di una pluralità di divinità, concepisce il piano di far innamorare i due protagonisti e di renderli sue prede; infatti a lui costa molto riconoscere un altro potere, peraltro onnipotente, e non vuole che Cipriano creda a questo. Questo è comunque un diavolo che possiede una

---

<sup>10</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Il mago prodigioso* (1637), trad. di C. Berra e E. Caldera, TEA, Milano, 1990.

<sup>11</sup> F. ORLANDO, “Statuti del soprannaturale nella narrativa”, cit., p. 10.

grande capacità di seduzione, mondanità e cultura, niente a che vedere con i rozzi e repellenti diavoli medievali; infatti si conquista la fiducia del protagonista e lo spinge in modo sottile a coltivare l'amore per Giustina. Egli rivela la sua identità solo quando Cipriano si dice pronto a fare un patto col diavolo per avere la donna che ama. Come prova del suo potere sposta un monte e poi lo rimette dov'era; l'inganno sta però nel fatto che, mentre il monte non possiede il libero arbitrio essendo privo di anima, Giustina sì ed egli non può costringerla a fare quello che vuole, può solo evocare un miraggio, una sua immagine illusoria. Laddove infatti una persona sceglie il bene il Demonio non può nulla. Quando Cipriano si accorge che le arti magiche insegnategli dal diavolo non sono sufficienti a fargli avere Giustina vuole rescindere il patto ma, anche dopo una vera e propria zuffa col demonio, elemento ancora medievale, non riesce ad avere la meglio.

Le scene finali presentano un momento catartico, di amore-morte: Cipriano e Giustina si ricongiungono in carcere, poiché sono stati condannati alla pena capitale per la loro fede cristiana. Durante la loro morte sul patibolo appare di nuovo il demonio, che è costretto a dire che entrambi saranno accolti nel regno di Dio: la morale è la forza del libero arbitrio e del perdono.

Un testo fondamentale da prendere in analisi è la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso. Scritto nel 1500, ambientato durante la crociata del 1054, presenta un soprannaturale più che mai problematizzato. In molti passi l'agire umano è motivato e causato da ispirazioni di tipo divino o satanico, come ad esempio nel primo canto, quando Dio manda l'arcangelo Gabriele dal capo dei cristiani, Goffredo di Buglione, per spingerlo a ricominciare la guerra, che aveva subito una sosta a causa dell'inverno, anche Satana fa lo stesso con i musulmani. In questa e in altre scene i personaggi del poema hanno sì una loro autonomia, ma allo stesso tempo sono condizionati dalle potenze soprannaturali e all'interno di uno stesso personaggio si misurano spinte diverse. Il rapporto con Dio e con Satana ha quindi un maggior grado di complessità e i personaggi appaiono scissi. Un'altra innovazione presente nell'opera è quella della localizzazione del soprannaturale: mentre come abbiamo visto nel Medioevo esso aveva tempi



e luoghi adibiti alla sua manifestazione, in Tasso ci sono molti luoghi occulti, deserti e sinistri dove si danno le istanze della tentazione, della paganità e dell'eros. Il demonio quindi, per la prima volta, contamina spazi umani. Un altro aspetto che risulta molto interessante è la figura di Armida, personaggio dalla parte del demonio, che ha a che fare con la magia e con la trasgressione erotica e quindi per questo condannato dall'autore, ma è reso affascinante al lettore, soprattutto quando, dopo essere stata abbandonata, si mostra addolorata, prestandosi inevitabilmente all'immedesimazione. Anche in questo testo troviamo un soprannaturale di tipo soggettivo ed una laicizzazione del soprannaturale simili a quelli che abbiamo ritrovato nel "Macbeth" di Shakespeare (anche se quest'ultimo è anticipato da Tasso, essendo questo testo anteriore). Ne è un esempio il sedicesimo canto, dove in una foresta orrificica e sinistra ci sono streghe che producono immagini false di un bene desiderato, facendo fuggire terrorizzati quelli che vi entrano. Anche Tancredi è costretto a desistere quando sente la voce di Clorinda, donna da lui amata ed involontariamente uccisa, uscire da un ramo tagliato dal quale sgorga sangue.

Il punto centrale è il quarto canto, dove leggiamo un lungo discorso di Satana in persona. Egli racconta della leggendaria battaglia con Dio e della successiva caduta e dice che Dio ha poi sacrificato suo figlio per fare a lui più danno, scegliendo l'uomo come creatura prediletta. Questo Satana mostra anche atteggiamenti anti-imperiali, si ribella a un potere che tende all'omologazione di tutto il creato e afferma che, anche se sono stati sconfitti, il loro è stato un atto glorioso che avrebbe potuto portare ad un finale diverso:

“– Tartarei numi, di seder più degni  
là sovra il sole, ond'è l'origin vostra,  
che meco già da i più felici regni  
spinse il gran caso in questa orribil chiostra,  
gli antichi altrui sospetti e i ferì sdegni  
noti son troppo, e l'alta impresa nostra;  
or Colui regge a suo voler le stelle,

e noi siam giudicate alme rubelle.”<sup>12</sup>

Ed ancora:

“Diede che che si fosse a lui vittoria:  
rimase a noi d'invitto ardir la gloria.”<sup>13</sup>

Satana non nega che Dio abbia vinto, ma dice che sarebbe potuto avvenire il contrario. Fa quindi capolino sulla sua bocca la totale relativizzazione dei valori supremi del bene e del male ed il concetto che se fosse andata in un altro modo quello che chiamiamo bene sarebbe stato il male e viceversa. Mentre per un cristiano a dare la vittoria a Dio è stata la sua essenza (onniscienza, bontà, giustizia...), per Satana ciò diventa “che che si fosse”, cioè qualcosa di indefinito, “il gran caso”. Ovviamente Tasso non la pensa così e non approva, però gli dà la parola e mette in scena una prospettiva che non sarebbe stata concepibile prima della Riforma e della spaccatura in due del Cristianesimo occidentale, che ha messo in discussione le certezze. Degna di nota è anche la descrizione fisica di Satana:

“Orrida maestà nel fèro aspetto  
terrore accresce, e più superbo il rende:  
rosseggian gli occhi, e di veneno infetto  
come infausta cometa, il guardo splende,  
gl'involge il mento e su l'irsuto petto  
ispida e folta la gran barba scende;  
e in guisa di voragine profonda  
s'apre la bocca d'atro sangue immonda.

Qual i fumi sulfurei ed infiammati  
escon di Mongibello e 'l puzzo e 'l tuono;  
tal de la fera bocca i negri fiati,

---

<sup>12</sup> T. TASSO, “Gerusalemme Liberata” (1581), canto IV, in *Opere / Torquato Tasso*, a cura di B. T. Sozzi, v. I, UTET, Torino, 1969, p. 134.

<sup>13</sup> Ivi, p. 136.

tale il fetore e le faville sono.”<sup>14</sup>

In questo passo permangono tratti tipicamente medievali, come la bruttezza, il fetore, la bocca insanguinata che ricorda quella del Satana di Dante.

Mario Praz, nel suo *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura moderna*, individua però, concentrandosi sullo sguardo di Satana, una linea evolutiva che va da Tasso a Milton passando per Marino e che poi influenza le figure dei banditi romantici.

Marino, ne *La strage degli innocenti*, così descrive gli occhi di Satana:

“Negli occhi, ove mestizia alberga e morte,  
Luce fiammeggia torbida e vermiglia.  
Gli sguardi obliqui e le pupille torte  
Sembran comete, e lampadi le ciglia.”<sup>15</sup>

Questo Satana, pur conservando aspetti grotteschi, non ha più negli occhi “terrore e morte”<sup>16</sup> ma “mestizia e morte”<sup>17</sup>. Come ha giustamente rilevato Praz infatti “il Satana del Marino è mesto perché, prima di tutto, sente d’essere un angelo caduto”<sup>18</sup> e per la prima volta l’autore parla della sua bellezza di un tempo.

John Milton ne *Il paradiso perduto* riprende ed accentua entrambi questi elementi e nella sua opera si legge che “Ei ruota i suoi sinistri | occhi d’intorno, che testimoniavano ! calamità e sgomento, d’obdurato | orgogli misti e d’odio pertinace”<sup>19</sup>. Satana assume definitivamente con Milton un aspetto di bellezza offuscata e maledetta ed i segni del suo passato splendore si fanno più riconoscibili. Non si tratta più quindi di una figura repellente alla maniera di quelle fin qui viste, ma si afferma come personaggio affascinante, lontano anni luce dal Satana medievale. A riprova di questo basti leggere i commenti all’opera scritti da Blake, Shelley e Coleridge; gli scrittori romantici

---

<sup>14</sup> T. TASSO, “Gerusalemme Liberata”, cit., p. 134.

<sup>15</sup> G. B. MARINO, *La strage degli innocenti* (1632), Giuseppe Formigli, Firenze, 1823, p. 23.

<sup>16</sup> T. TASSO, *Gerusalemme Liberata*, ibidem.

<sup>17</sup> G. B. MARINO, *La strage degli innocenti*, ibidem.

<sup>18</sup> M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 1996, p. 56.

<sup>19</sup> Jh. MILTON, *Il paradiso perduto* (1667), trad. di D. Pettoello, UTET, Torino, 1969, p. 24.

infatti furono talmente affascinati dal Satana di Milton da considerarlo un personaggio totalmente positivo, trascurando il fatto che l'autore di fatto non si mette dalla parte del diavolo, sebbene ne dia una rappresentazione indubbiamente grandiosa e ne risulti una figura enormemente più complessa dal punto di vista psicologico rispetto alle precedenti. Milton mette in bocca al suo Satana, mentre parla della lotta con Dio e della successiva sconfitta, lo stesso relativismo già messo in luce nell'opera di Tasso. Anche qui Dio ha vinto non perché fosse giusto e perché ciò corrispondesse al sommo bene, ma "per forza o per caso o per destino"<sup>20</sup> ed addirittura Satana dice che egli ha dubitato della vittoria. Di nuovo l'autore non concorda col suo personaggio su questo: per lui ovviamente Dio ha vinto perché è onnipotente, non poteva che andare così. Nonostante ciò emerge l'orgoglio e la nobiltà di Satana, che anche dopo le sofferenze subite non si piega davanti ad un potere che ritiene autoritario ed arbitrario. Contribuisce inoltre a renderlo una figura nient'affatto squalificata il fatto che il suo essere a capo dei diavoli derivi dal consenso; è infatti *primus inter pares*, colui che in un momento così difficile si carica delle pene e delle responsabilità maggiori. Per esempio, prima di prendere la decisione se riprendere la lotta aperta a Dio, desistere o insidiare l'uomo, tutti i diavoli hanno facoltà di parola e alla fine la soluzione deriva da una sintesi delle opinioni espresse ed è quindi totalmente condivisa. Si tratta insomma di un capo rispettato ed amato che ha sviluppato un regime proto-democratico, di una figura che possiede tratti di nobiltà e di grandezza d'animo, fermo restando che è dalla parte del torto, del male.

### 0.3 Il Settecento

Il primo testo settecentesco incentrato sul personaggio di Satana è *Il diavolo innamorato* di Jaques Cazotte<sup>21</sup>. Esso è il primo esempio che Cvetan Todorov porta, nel suo saggio dal titolo *La letteratura fantastica*<sup>22</sup>, per spiegare la categoria di fantastico, cioè una situazione dove siamo in dubbio

---

<sup>20</sup> Jh. MILTON, "Il paradiso perduto", cit., p. 28.

<sup>21</sup> J. CAZOTTE, *Il diavolo innamorato* (1772), trad. di I. Mattazzi, Manni, Lecce, 2011.

<sup>22</sup> C. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 2000.

se ciò che ci viene raccontato appartiene alla sfera della realtà e della natura o ha a che fare con una dimensione altra. Questo infatti è proprio ciò che avviene nell'opera in analisi. Siamo già in un'epoca in cui le credenze sul diavolo stanno tramontando, ma ci si diverte a giocare con le figure del soprannaturale tradizionale. In questo caso il protagonista è un giovane che si lascia tentare da Souberano, un mago che traffica con gli spiriti. Spinto da questo personaggio invoca Belzebù, che si presenta prima sotto forma di una repellente testa di cammello, poi si trasforma in un cane, in un paggio ed infine in una bellissima donna. Essa si presenta come il *topos* della fanciulla perseguitata ed invoca la sua protezione, così Alvaro, anche se sa bene che in realtà è una manifestazione del diavolo e vorrebbe cacciarla, accetta la sua permanenza in casa. Da questo momento iniziano i tentativi di seduzione da parte della donna, ai quali il protagonista cerca in ogni modo di resistere perché teme che lasciandosi andare si darebbe al diavolo; il lettore percepisce però il fascino femminile del diavolo, Biondetta ci appare come un essere sensuale, accattivante ed incantevole, lontanissimo dalle rappresentazioni del Satana tradizionale. Fra i due si instaura quindi una relazione in cui lei appare sempre più irresistibile, mentre lui è sempre più in difficoltà nell'allontanarla. Il lettore si dimentica quasi che lei è in realtà il diavolo e partecipa alla confusione di lui, che cerca di connettere l'immagine della donna a quella repellente del cammello e si sforza di pensare che se ha resistito al terrore suscitato da quella visione potrà adesso vincere un sentimento così dolce, ma allo stesso tempo è conquistato dalla carica umana del personaggio di Biondetta. Alla fine il protagonista cede e si abbandona, ma poi lei svanisce. Il medico nel finale gli diagnosticherà un'allucinazione e dirà che tutto è avvenuto a livello mentale, ma il dubbio rimarrà. In quest'opera la relazione con Satana è improntata quindi sulla soggettività, come avviene, anche se in parte, in *Macbeth*. Rispetto a quest'ultima il livello della componente personale è cresciuto molto, anche se la dimensione di realtà non è ancora del tutto eliminata.

In *Vathek. Racconto arabo* di William Beckford, troviamo per la prima volta un'ambientazione orientale. Quest'opera, come il *Candido* di Voltaire<sup>23</sup>, però, racconta di cose che ci sono vicine, cioè storie occidentali con mentalità occidentale ambientate in Oriente e gli obiettivi sono sempre europei. Per dirla con Francesco Orlando: "La tradizione da rimotivare si dà per orientale; niente di più occidentale nelle rimotivazioni".<sup>24</sup> In *Vathek* infatti troviamo un nuovo tipo di soprannaturale, cioè quello di derisione, secondo la definizione che ne dà Orlando:

"Di contro il (tipo) più debole, criticato al massimo, lo chiamerei soprannaturale di *derisione*: mai originario, sempre reso storicamente possibile dal superamento d'una razionalità inferiore".<sup>25</sup>

Le credenze orientali sono sì rappresentate, ma al fine di ridicolizzarle e in ultima analisi ciò che sta sotto è puramente occidentale. Tutto il testo, fatta eccezione per il finale, è perciò in chiave fortemente ironica e in quest'opera non solo la critica supera il credito, ma quest'ultimo sarebbe nullo se non si valutasse il fatto che il soprannaturale è comunque rappresentato e l'autore gli dà voce e spazio.

Soffermandosi sui personaggi, il primo da prendere in esame è il protagonista: il califfo Vathek. Egli è la quintessenza del bambino viziato e tirannico e la sua caratteristica è che, quando si infuria, con uno dei suoi occhi ha il potere addirittura di uccidere:

"[...] solo quando montava in furia uno dei suoi occhi diventava così terribile che nessuno avrebbe osato sostenerne lo sguardo, e lo sventurato su cui quell'occhio si posava cadeva istantaneamente riverso e talvolta spirava. Per paura tuttavia di spopolare i suoi territori e di rendere desolato il palazzo, solo raramente egli dava sfogo a tale furore."<sup>26</sup>

---

<sup>23</sup> VOLTAIRE, *Candido, ovvero, l'ottimismo* (1759), trad. di R. Bacchielli, Einaudi, Torino, 1983.

<sup>24</sup> F. ORLANDO, "Statuti del soprannaturale nella narrativa", cit., p. 16.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> W. BECKFORD, *Vathek* (1785), trad. di G. Pintor, Einaudi, Torino, 1974, p. 3.

Il tema dello sguardo che si fa fatica a sostenere, spogliato dal significato letterale che ha in quest'opera, sarà una costante per i romantici come Byron e la Radcliffe, i quali, mutuandolo anche da quello del Satana di Tasso, di Marino e di Milton, gli fanno corrispondere un'interiorità fosca e tormentata.

È inoltre un personaggio caratterizzato dalla brama di inseguire sempre il soddisfacimento dei sensi, speculare a quella di conoscenza che fa parte di lui in misura non minore e che come la prima non può mai essere soddisfatta fino in fondo. Vathek infatti è vorace (tratto tipico di molti personaggi malvagi anche più moderni) e confonde aspetti orali e sessuali ad aspetti conoscitivi ed epistemologici. Mostra anche evidenti tratti dispotici e tipicamente infantili: vuole sempre avere ragione e non accetta nessuna regola morale né divina, mostrando un'evidente irriverenza antireligiosa. Vathek, in quanto discendente di Maometto, e pertanto il detentore del potere in terra, nonché la massima autorità politica e religiosa, si sente al di sopra di qualsiasi regola e rifiuta anche i limiti imposti dalla natura umana. In particolare vuol conoscere il suo destino e per fare questo abbandona i saperi tradizionali per dedicarsi prima all'astrologia e poi, iniziato e spinto dalla madre, alla magia. In questo c'è un'evidente similitudine con il mito faustiano: i due personaggi sono infatti caratterizzati da una smisurata sete di conoscenza, per soddisfare la quale ricorrono a mezzi demoniaci che li porteranno alla dannazione.

Anche nel momento in cui compie l'azione più riprovevole e violenta, cioè quando, per l'accordo fatto con Giaurro, lancia in una voragine cinquanta bambini figli di suoi sudditi, il tutto è però trattato in modo umoristico (nell'accezione di Freud, cioè reagire con un sorriso ad eventi che nella realtà ci farebbero orrore inteso come risparmio di energia psichica) e il protagonista non è preso sul serio. Anche i sudditi subito lo perdonano proprio perché Vathek è un bambino viziato e capriccioso, ha questi tratti di infantilismo che sono il perno della sua figura. Secondo Freud ci fa ridere qualcuno che si comporta da bambino, perché l'adulto è portato a pensare che così si comportava quando era piccolo. Le pulsioni fuori controllo però non sono completamente disinnescate da questo approccio, poiché

nonostante questo sono forze dirompenti e scatenate e perciò sinistre e perturbanti, non del tutto innocue e soprattutto non innocenti.

Gli altri personaggi non sono entità distinte, vengono delineati in opposizione o in similitudine alla figura centrale del protagonista.

Ad esempio Goulchenrouz rappresenta l'infanzia angelica, in contrasto con l'infantilità tirannica rappresentata da Vathek. Giovinezza intesa insomma come antidoto al male insito nell'uomo e nell'inevitabile crescita, crescita sulla via della quale invece si è avviato il protagonista. Non siamo però qui di fronte ad un'idealizzazione dell'infanzia, né ad una sua visione idilliaca della stessa alla maniera di Rousseau: la giovinezza è infatti caratterizzata anche da tratti peculiari di Vathek, come il capriccio ed il despotismo. Giaurro invece è una figura satanica, il soprannaturale doppione del protagonista, il suo sosia immorale. Nouronhiar diventerà invece la compagna del califfo, spinta dalla sua stessa *hybris* e dalla medesima sfida al limite e condividerà con lui lo stesso destino di dannazione.

Nel finale dell'opera si passa da un soprannaturale di derisione ad un soprannaturale di trasposizione.

Secondo Orlando, padre di queste categorizzazioni:

“Proprio a partire dalla svolta storica che accelerò come mai prima i ritmi del progresso, il presente cominciava ad avere aspetti sentiti come enigma, oltre che come trauma. Trasporli in soprannaturale, al fine di significarli, voleva dire ricorrere a ciò che è misterioso per eccellenza; e che lo è a priori, essendo anche qualcosa, per eccellenza, di anteriore. Così il soprannaturale ritrova consistenza ontologica. La prende a prestito dal rinvio, perentorio anche se latente, a referenti di realtà: un rinvio che chiamerei allegorico-referenziale (a scanso di confusioni con l'allegoria vecchia o nuova). E tali referenti, luoghi di minor resistenza della realtà, trovano nel soprannaturale un'espressione enigmatica adeguata. I primi sono i soli che abbiano bastante pregnanza per rimotivare il secondo; il secondo è il solo che abbia bastante mistero per esprimere i primi.”<sup>27</sup>

---

<sup>27</sup> F. ORLANDO, “Statuti del soprannaturale nella narrativa”, cit., p. 15.



Questo tipo di soprannaturale quindi traspone realtà di tipo storico-sociale , prendendo a prestito simboli ed immagini del soprannaturale di tradizione.

Appena arrivati all'inferno, Vathek e Nouronhiar vengono accompagnati al cospetto di Eblis, cioè il diavolo, figura che mostra evidenti reminiscenze miltoniane, soprattutto negli occhi che rivelano orgoglio e disperazione e in una certa aura di nobiltà offuscata. Egli ha l'aspetto di un ventenne e la chioma come quella di un angelo; la caduta infatti l'ha trasformato ma conserva ancora caratteri fisici del suo passato.

In quest'opera Satana, il male e la pena dei dannati hanno aspetti meno concreti; infatti qui il fuoco eterno non è quello letterale e fisico di Dante, ma è mentale, psicologico. Non per niente Borges, parlando dell' inferno rappresentato da Beckford, dice che si tratta del primo inferno realmente atroce della letteratura: questo perché si tratta di un inferno in vita, non dopo la morte, e che quindi ci riguarda nella nostra condizione attuale di esseri umani.

Questo inferno rappresenta dunque il mondo contemporaneo. Sono da interpretare in coerenza con questo assunto anche gli oggetti infernali e straordinari con i quali Giaurro sollecita la curiosità di Vathek la prima volta che si palesa, che anticipano la profusione di ricchezze presenti all'inferno e che allegoricamente rappresentano i portenti dell'industria moderna. Marx ne "Il capitale"<sup>28</sup> dirà che dobbiamo immaginarci la società contemporanea come un'immane accumulo di merci: il senso di questo inferno è racchiuso in questa frase.

Le immagini onirico-soprannaturali usate dall'autore rimandano alla realtà, ad un mondo dove a profusione e spreco corrispondono sazietà e inappetenza, dove il motto è "Realizza il tuo desiderio!" ma cresce l'indifferenza e la noia data dal fatto che sembra tutto uguale e insoddisfacente. In questa società tutti sono indifferenti anche gli uni agli altri, in un individualismo trionfante dove tutti sono rancorosi verso l'altro e insoddisfatti e schifati da se stessi. Il cuore in fiamme è infatti esposto, gli altri se prestassero attenzione

---

<sup>28</sup> K. MARX, *Il capitale: critica dell'economia politica* (1867), trad. di D. Cantimori, R. Panzieri e M. L. Buggeri, Rinascita, Roma, 1956.

potrebbero vederlo: questo denota un narcisismo di massa in un mondo in cui non c'è reale possibilità di godimento.

Il più grande testo che ricorre ad un soprannaturale di trasposizione è però il *Faust* di Johann Wolfgang von Goethe. È stato scritto fra il 1770 ed il 1832, periodo in cui l'illuminismo, la Rivoluzione francese e la Rivoluzione Industriale segnano il passaggio all'età moderna dando luogo ad un cambiamento epocale. Come vedremo, questo testo meglio di qualsiasi altro racconta in chiave allegorica tutto ciò.

L'inizio ricalca quello del *Libro di Giobbe*, dove Satana e Dio fanno una scommessa: qui il centro di essa è appunto Faust, che Satana pensa di poter portare dalla sua parte. Dio è convinto che egli non potrà avere la sua anima perché ha fiducia in Faust, quindi accetta la sfida lanciata dal demonio. Quest'ultimo si presenta mentre gli arcangeli cantano sublimi inni a Dio e si mostra subito molto ancorato al concreto; infatti dice che è vero che Dio ha fatto cose bellissime, ma gli uomini soffrono perché ha fatto loro dono della ragione ed essi la usano per fini animaleschi ed aggressivi. In questo senso Dio riconosce a Satana una funzione importante, spiegando che gli uomini sono per natura pigri e tendono a rilassarsi e che, poiché il mondo progredisce solo se c'è inquietudine, hanno bisogno di uno stimolo, cioè del diavolo stesso. Dio se la prende quindi con l'accidia ed incarna uno "spirito imprenditoriale" che, avendo a che fare con la modernità, valorizza l'azione e trova un alleato su questa strada in Satana.

La figura di Faust mantiene anche in questa versione la profonda insoddisfazione verso le conoscenze tradizionali che ha accumulato, ma in quest'opera tale situazione viene resa in modo molto più puntuale dal punto di vista storico-sociale; Faust infatti reputa ormai inutili gli strumenti appartenuti al padre. Si delinea così il concetto di logica del nuovo, molto attuale tutt'oggi, che consiste nel fatto che per la prima volta nella Storia gli oggetti diventano obsoleti nello spazio di una sola generazione. L'insofferenza di Faust verso la tradizione si traduce quindi in un Edipo accelerato, cioè nella critica e nella chiusura con ciò che ormai è vecchio ed

inutile, nella ribellione di una generazione travolta dal progresso contro la precedente, in una logica di continuo superamento.

Anche le condizioni del patto che Faust farà con Mefistofele per ovviare alla sua insoddisfazione sono innovative: il diavolo avrà la sua anima quando Faust pronuncerà la frase :”Resta! Sei bello!”<sup>29</sup>. In altre parole Mefistofele avrà totale potere su di lui quando diventerà un borghese soddisfatto, pigro ed appagato. Dopo millenni in cui contavano i secoli, Faust è il primo a proclamare che l’istante è tutto, un istante in cui c’è la drammatica negazione di passato e futuro.

Questo appagamento ci sarà solo in forma ipotetica nel finale, quando Faust, ormai vecchio e cieco, dirige i lavori di costruzione di una diga, grande opera civilizzatrice, che dovrà mettere al riparo la terra dal mare. In quel momento Faust immagina un mondo felicemente trasformato dal lavoro umano, salvo dalle minacce della natura, anche se con il continuo stimolo del pericolo che essa può rappresentare. Sogna un immenso cantiere aperto, un sogno attivo e borghese, e questo gli fa pronunciare la frase concordata con Mefistofele. Faust però è cieco ed ipotizza, dice solo che si sentirebbe appagato se potesse vedere il mondo diventare così, è insomma soddisfatto in forma di presagio, non nella realtà. Questo è il motivo per cui Mefistofele perde e non ottiene quindi l’anima di Faust.

Un altro momento cardine dell’opera è quello in cui Mefistofele si autodefinisce usando una perifrasi, aspetto che non si ritrova in nessun altro testo. La definizione che dà di sé è anche una ridefinizione, cioè è una definizione assolutamente originale: “Una parte son di quella forza che sempre vuole il male e sempre il bene crea.”<sup>30</sup> Dice che è una parte perché tutto ciò che l’uomo concepisce come un intero, un tutto, non è in realtà che una parte di ciò che un tempo era tutto e che prima o poi tornerà ad esserlo, cioè il nulla: già da questo assunto inizia a manifestarsi lo spirito nichilista di Mefistofele.

---

<sup>29</sup> J. W. von GOETHE, “Faust” (1831), trad. di V. Errante, in L. Mazzucchetti (a cura di), *Opere / Johann Wolfgang von Goethe*, Sansoni, Firenze, 1963, p. 76.

<sup>30</sup> Ivi, p. 62.

Faust e Mefistofele rappresentano in questo testo le due facce del progresso. Mefistofele è la *pars destruens*: ogni cambiamento infatti implica la distruzione di ciò che c'era prima e comporta quindi un prezzo da pagare. È in un certo qual modo l'*alter ego* di Faust, una parte della sua personalità; è infatti la personificazione del desiderio di nulla che c'è al di là di tutto il suo agire. Alla fine dell'opera il progresso viene comunque giudicato positivamente, poiché Dio scagiona Faust perché ha contribuito ad una trasformazione che valeva la pena che fosse messa in atto, fermo restando il prezzo che ciò ha avuto (ad esempio la morte di Filemone e Bauci).

Un testo chiave circa la trasformazione di Satana a partire da quelli già analizzati di Tasso, Milton e Marino è *I masnadieri* di Friedrich Schiller<sup>31</sup>, rappresentato per la prima volta nel 1782. Si tratta di una vera e propria opera spartiacque, poiché dà vita ad una serie di personaggi di derivazione demoniaca, di banditi romantici: si pensi ai personaggi di Byron, con la loro misteriosa origine, il sospetto di un'orribile colpa e lo sguardo triste e minaccioso, o a quelli della Radcliffe. Con le parole di Mario Praz:

“Räuber Karl Moor dello Schiller è un angelo bandito alla maniera di quelli del Milton [...]; c'era in lui la stoffa d'un Bruto, sfavorevoli circostanze ne fanno un Catilina. Anche lo Schiller, sulle orme del Milton, parla della “maestà” del suo masnadiere, dell’“onorevole malfattore, mostro maestoso”. [...] Amalia gli si getta al collo (v. 2) gridando: “Assassino! Demonio! Non posso rinunciare a te, angelo!”, e Karl esclama: “Vedi, vedi, i figli della luce piangono tra le braccia del piangente demonio”. Di delitto in delitto, Karl Moor precipita in un abisso di disperazione, finché l'armonia della legge morale è ristabilita nella cristiana conclusione: attraverso il dolore, il masnadiere è ricondotto sul sentiero del sacrificio e della virtù.”<sup>32</sup>

Per la prima volta è il personaggio satanico quello con il quale il lettore si identifica, potremmo dire che il ritorno del represso è più forte del represso; infatti qui non è la condanna a prevalere ma i tratti di nobiltà che

---

<sup>31</sup> F. SCHILLER, *I masnadieri* (1782), trad. di B. Allason, Einaudi, Torino, 1986.

<sup>32</sup> M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, cit., pp. 60 - 61.

riconosciamo alla figura del protagonista, il quale, pur facendo il male, lo fa non arbitrariamente ma per ragioni precise, assumendosi comunque la responsabilità degli atti che compie. Karl Moore è sì spietato, ma suscita ammirazione per la sua grandezza di spirito e, secondo quanto scrive l'autore nella prefazione, il lettore dovrebbe disprezzarlo ed amarlo allo stesso tempo. Secondo Schiller è infatti vero che se stessimo parlando di una persona reale lo odieremmo, ma la letteratura rappresenta una zona franca in cui possiamo fare i conti con istanze immorali. L'autore scrive la prefazione per tutelarsi, affermando in essa che non si tratta di una apologia del vizio ma piuttosto di una formazione di compromesso tipica dell'arte letteraria e limitata ad essa.

La vicenda familiare di Karl ricalca quella di Satana: anch'egli viene cacciato dal padre e si mette a capo di un esercito per combattere quel potere. In questo caso però la vicenda è terrena e Karl rappresenta l'individuo che si sente costretto in una società nella quale domina lo stile di vita borghese e sceglie un'esistenza opposta a quella fondata sul giusto mezzo e su un tipo di virtù mediocre e pavida. Il protagonista compie azioni omicide o che causano la morte di persone innocenti, come nell'episodio in cui, per liberare uno dei suoi, ordina un'azione di guerriglia e fa dare fuoco ad una polveriera devastando il paese nel quale erano rimasti solo donne, anziani e bambini. In quel frangente un bandito che fa parte della masnada getta addirittura un neonato fra le fiamme, gesto che Karl stigmatizza cacciando l'autore, però parte della responsabilità è anche sua perché come capo ha quanto meno reso possibile una simile violenza. Queste azioni però, pur essendo condannabili, sono commesse contro un potere più immorale.

Nel finale il protagonista si ravvede e capisce che non si può liberare il mondo compiendo atrocità, così abbandona la masnada e si consegna ad un bracciante con molti figli che può in tal modo consegnarlo alla autorità e riscuotere la taglia.

## 0.4 L'Ottocento

In *Storia straordinaria di Peter Schlemihl* di Adelbert von Chamisso<sup>33</sup> ritroviamo un soprannaturale di trasposizione, che riguarda le trasformazioni economico-sociali del mondo contemporaneo all'autore.

Il demonio si presenta qui come un uomo anziano alto e magro, che accorre quando qualcuno ha un desiderio ed i cui servigi vengono accolti dai personaggi, che quasi mai si accorgono di chi li fornisce. Il demonio propone al protagonista di vendergli l'anima ed in cambio potrà avere una miracolosa borsa della felicità, che produce monete in continuazione. Questo patto è quindi fondato sul denaro e sulla ricchezza: il capitalismo è infatti un sistema economico in cui si mercifica tutto, anche ciò che non ha prezzo e che l'uomo possiede in quanto essere umano.

Dopo il patto, Peter diventa quindi un uomo ricco all'inverosimile ma anche stigmatizzato da tutti perché egli non ha più l'ombra e ciò lo rende disumano, mostruoso; infatti è percepito come diverso e tutti lo trattano con disgusto, situazione che metaforicamente simboleggia la maledizione intrinseca nel denaro. A questo punto, Peter vorrebbe rintracciare il diavolo e rescindere il patto, ma nessuno si ricorda di lui nemmeno lontanamente né sa stabilire l'origine degli oggetti che l'uomo ha dato loro: il nuovo Satana non è riconoscibile perché nessuno riconosce in lui il demonio, c'è una rimozione generalizzata.

In un altro episodio il protagonista fa a gara con un commerciante a chi è più ricco ed il risultato è rendere gli abitanti del posto dei fannulloni perdigiorno. Ciò ha un potenziale pericoloso: il rischio dato dall'elargire denaro senza produzione. Questa scena simboleggia e prefigura la realtà del capitalismo finanziario, che crea ricchezza dal nulla, senza corrispondenza con azioni concrete.

Dopo aver incontrato Satana ed essere stato più volte tentato da lui allo scopo di avere anche la sua anima, Peter getta in un burrone la borsa

---

<sup>33</sup> A. CHAMISSE, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl* (1814), trad. di L. Bocci, Garzanti, Milano, 2012.

magica ed inizia una nuova vita all'insegna di un altro miracolo: poiché ha le scarpe rovinate si procura un paio di stivali usati e si accorge che sono anch'essi magici. Con questi ai piedi può coprire distanze enormi in tempi brevissimi. Da adesso in poi Peter diventerà un esploratore, una specie di ebreo errante che fa la vita di uno scienziato settecentesco osservando le specie naturali. Il protagonista si rende quindi utile, ha trovato un'occupazione, ma questo è potuto avvenire solo al di fuori della società, in completa solitudine, poiché è impossibile per lui spogliarsi dalla maledizione.

Anche *Il ragno nero* di Jeremias Gotthelf<sup>34</sup> mette in scena la modernità, è un testo avverso al progresso. Ambientato nel Medioevo, si svolge in una valle svizzera dove, dopo le crociate, sono tornati alcuni cavalieri che pretendono dai contadini che in un mese piantino 100 faggi davanti al castello. Questi ultimi sono disperati perché sanno che è un compito impossibile, ma ad un tratto appare un uomo che propone di aiutarli. L'uomo è un cacciatore alto e magro vestito di verde, con la barba ed una piuma sul cappello entrambe di colore rosso, segni indicatori che si tratta di un'apparizione satanica. Egli ha tratti tipici del Satana tradizionale ed è un personaggio repellente, servizievole ma mellifluo, privo della simpatia del Mefistofele di Goethe. In cambio del suo aiuto vuole un bambino non battezzato, un'anima sulla quale Dio non ha ancora messo le mani: nell'udire ciò, i contadini capiscono di chi si tratta e fuggono. A fare da mediatrice si presenta Cristina, figura femminile moderna ed emancipata, che pensa di fare il patto ed in seguito di ingannarlo, poiché la priorità di quel momento sono i faggi e di bambini non battezzati nella comunità ancora non ce ne sono. Il patto tra i due è siglato da un bacio che il diavolo le dà sulla guancia. Dopo questo fatto, mentre prima risultava impossibile anche solo tagliare i faggi, il lavoro procede speditamente e senza intoppi ed i contadini riescono a portare a termine il compito di piantarli: qui la magia sta per la tecnica, che permette di svolgere molto lavoro velocemente e con poca fatica. Nel frattempo però nella comunità c'è un parto, ma il prete è presente e lo battezza immediatamente. I contadini pensano di aver trovato il modo per

---

<sup>34</sup> J. GOTTHELF, *Il ragno nero* (1841), trad. di L. Scalero, Rizzoli, Milano, 1951.

ingannare il demonio, ma qui inizia la trasformazione di Cristina; la donna infatti comincia a sentire un forte dolore sulla guancia, nel punto dove il diavolo l'ha baciata e dopo il secondo parto sul suo viso cresce un ragno nero. Il demonio in tal modo le sta ricordando del patto, poiché lei ha fatto da garante per tutta la comunità. Gli altri però non si curano di ciò, non sono intenzionati a rispettare il patto e Cristina diventa quindi il capro espiatorio, malgrado il fatto che anche loro abbiano aderito ed abbiano beneficiato dell'aiuto del demonio. Durante il terzo parto si scatena il contagio: le stalle iniziano a brulicare di innumerevoli ragni neri, mentre Cristina si trasforma in un enorme ragno. La situazione torna alla normalità quando un'anima pura chiude Cristina in un buco.

Tempo dopo nella valle i contadini che avevano subito le angherie dei cavalieri fanno lo stesso con i braccianti e costruiscono molto sfruttando loro e gli animali, chiara metafora del capitalismo, vissuto dall'autore come negativo. Il ragno nero a quel punto si ripresenta, perché qualcuno pensando che fosse una leggenda ha tolto il tappo che ostruiva il buco, e devasta la valle finché non viene rinchiuso di nuovo. La valle torna allora ad addormentarsi ed a riprendere i ritmi lenti di una provincia estranea alla modernità.

In questo testo quindi il diavolo rappresenta la tentazione della modernità ed anche se la minaccia è spostata in un remoto passato, questa viene dal futuro, rappresenta situazioni più che mai contemporanee all'autore e che avranno il loro sviluppo da quel momento in poi. La modernità è stata spesso concepita e rappresentata come contagio, come un processo degenerativo che dilaga ed è impossibile fermare. In questo filone si inseriscono *Dracula* di Bram Stoker<sup>35</sup> ed il personaggio di Don Giovanni, che rappresentano il desiderio che non conosce leggi e che quindi è capace di distruggere.

Una visione totalmente diversa della modernità l'abbiamo con *La fine di Satana* di Victor Hugo<sup>36</sup>, che per l'autore non è solo una questione di ricchezza e di sviluppo economico ma significa soprattutto progresso dell'uomo. Infatti Hugo aveva un padre generale napoleonico ed una madre

---

<sup>35</sup> B. STOKER, *Dracula* (1897), trad. di F. Saba Sardi, Mondadori, Milano, 1992.

<sup>36</sup> V. HUGO, *La légende des siècles – La fin de Satan – Dieu* (1886), Gallimard, Parigi, 1950.



della parte avversa, quindi quest'opera nasce dal suo desiderio di integrare il trauma rivoluzionario e napoleonico trovando un'immagine capace di dare conto di questi rivolgimenti, ai quali vuol dare una funzione progressiva e dire che il negativo è stato in realtà positivo. Nell'immaginario dell'autore quindi il male è ricompreso in un disegno più ampio ed armonico che prevede la redenzione di Satana.

Dalla fine del 1700 infatti, con l'avvento dell'Illuminismo, del Romanticismo e poi delle idee comuniste e socialiste, inizia l'epoca in cui si registra la vittoria della linea pelagiana ed emergono sempre di più posizioni giustificazioniste che mirano a riscattare la natura umana. Il nuovo Pelagio è Rousseau, per il quale l'uomo possiede la tensione verso il bene ma viene corrotto dalla società, che lo induce a compiere cattive azioni; quando l'uomo infatti non sceglie il bene è perché le strutture sociali, l'ignoranza e la miseria quasi lo costringono ad essere criminale e se quindi ci fosse un mondo di giustizia, di solidarietà e di luce spirituale e culturale sceglierebbe diversamente. Siamo in una fase in cui la letteratura è dalla parte della borghesia rivoluzionaria, che in quel momento era un movimento sociale che voleva cambiare il mondo: le due cose vanno di pari passo.

In questo poemetto siamo quindi più che mai dalla parte di Satana, il livello di immedesimazione è totale, poiché la sua sofferenza ha qualcosa di maestoso. Basti pensare alla scena in cui, nella terza parte, il diavolo fa una dichiarazione d'amore a Dio; infatti è stato orgoglioso, è stato dominato dal rancore, ma non può sottrarsi al sentimento d'amore che prova. La sua decisione di diffondere l'invidia nel mondo e la rabbia che prova nei confronti dell'uomo sono date dal fatto che è la creatura prediletta da Dio, mentre lui è stato cacciato per sempre: la vera pena sta nel fatto di non essere amato. Il Dio di quest'opera inoltre non ha niente di feudale e non ha i tratti autoritari della tradizione, ma è un Dio panteistico-democratico e post-illuminista. Nel finale, incompiuto e quindi da considerarsi un abbozzo, una piuma di Satana si stacca durante la caduta e si trasforma nell'angelo Libertà. Satana lo manda a dare inizio alla Rivoluzione Francese: la Bastiglia è distrutta e con

questa tutto l'*Ancien Régime* e così il diavolo è finalmente redento e torna ad essere un angelo.

Nel 1848 si separano le sorti del terzo e del quarto stato; infatti la borghesia si distingue e si contrappone al movimento popolare di tipo socialista e da classe rivoluzionaria diventa conservatrice. Mentre nel '48 Hugo era già un uomo maturo e dispiegato, Baudelaire, che appartiene alla generazione successiva, si forma in quegli anni ed elabora una visione opposta. Egli diffida delle idee pelagiane, o meglio delle loro forme degenerate, del mediocre buonismo borghese; a quest'ultimo preferisce il male consapevole di sé, poiché è superiore a quello che l'uomo compie pensando di fare il bene. Baudelaire torna a dire che l'uomo non può non fare il male e che esso esiste e per dimostrare questo si mette provocatoriamente dalla parte del male, pur non contestando il bene ma facendosi anzi paladino di esso. Nella concezione di Baudelaire, il male consiste proprio nella negazione del male e di Satana, nella credenza che tutto è bene, che il nuovo mondo è un mondo giusto e totalmente pacificato. Egli è il primo borghese che scrive contro la sua classe sociale di appartenenza, poiché vede ipocrisia nella auto-rappresentazione del borghese buono e puritano e stigmatizza un'idea di società volta all'utile che mercifica tutto.

Ne *Lo spleen di Parigi*, Baudelaire dedica molti frammenti al tema del male e di Satana. Ne *Le tentazioni ovvero: Eros, Pluto e la Gloria* racconta di un sogno in cui è lui stesso ad incontrare tre potenze demoniache. La prima, Eros, gli offre il potere sugli altri esseri umani, ma lui rifiuta perché riconosce Satana. Pluto invece vuole attirarlo con la promessa del denaro e della ricchezza, ma ancora una volta Baudelaire si tira indietro perché sa che essa sarebbe ottenuta tramite lo sfruttamento. Infine a proporre i suoi servizi arriva la Gloria, ma anche questa volta il poeta si sottrae al patto perché si accompagna ad individui che lui ritiene spregevoli. Una volta sveglio però si pente di aver avuto così tanti scrupoli. Ne *Il giocatore generoso* Baudelaire scrive invece di un suo incontro con il diavolo. Si tratta di un Satana borghese, molto conciliante, laico e democratico che lo invita a giocare a dadi con lui. Tra alcool e droghe il poeta perde la sua anima senza nemmeno

accorgersene, come qualcosa che ormai ha poco valore. Segue tra i due una discussione sulle cose del mondo:

“Non si lagnò affatto della pessima reputazione di cui gode in tutte le parti del mondo, mi garantì che lui stesso era la persona più interessata a distruggere la *superstizione*, e mi confessò che circa il suo potere non aveva avuto paura che una volta sola, il giorno in cui aveva sentito un predicatore, più sottile dei suoi confratelli, che esclamava in pulpito: – Miei cari fratelli, quando sentite vantare il progresso dei lumi, non dimenticate mai che la più bella astuzia del Diavolo è quella di persuadervi che non esiste!. Il ricordo di codesto famoso oratore ci portò naturalmente a discorrere delle accademie, e il mio strano commensale affermò che in parecchi casi non disdegnava di ispirare la penna, la parola e la coscienza dei pedagoghi, e che quasi sempre assisteva di persona, benché invisibile, a tutte le sedute accademiche.”<sup>37</sup>

Questo passo rende chiaro che Baudelaire scrive contro l’ottundimento del senso del male, che sarebbe il portato di un certo progressismo ottimista e borghese.

Nella raccolta poetica *I fiori del male*<sup>38</sup> troviamo una sezione dal titolo “Rivolta” che consta di tre componimenti, i quali rovesciano scene ed immagini cristiane.

Ne *Il tradimento di San Pietro* si mette dalla parte di San Pietro stesso, poiché Cristo ha illuso l’umanità riguardo ad una possibile redenzione; secondo il poeta infatti Gesù morendo sulla croce non ha fatto corrispondere la realtà a questo sogno.

Nel secondo, *Caino e Abele*, la simpatia di Baudelaire va al maledetto e dice che il destino di Abele, cioè borghese soddisfatto, dedito all’ozio ed all’ingrasso, è di degradazione. Quelli come Caino invece sono capaci di grandi gesti di rivolta finalizzati a scalare il cielo ed a contrapporsi ad un Dio borghese.

---

<sup>37</sup> Ch. BAUDELAIRE, *Lo spleen di Parigi* (1869), trad. di P. Bianconi, Rizzoli, Torino, 1955, pp. 81 – 82.

<sup>38</sup> Ch. BAUDELAIRE, *I fiori del male* (1857), trad. di L. De Nardis, Feltrinelli, Milano, 2007.

Nell'ultimo, *Litania*, la sua opera di capovolgimento ha il suo culmine; il poeta dedica infatti un'ode a Satana, non, come è tradizione, a Dio. Il Dio di Baudelaire è un Dio borghese, benpensante, il Dio degli Abeli e per questo egli preferisce stare dalla parte del demonio.

La Russia di fine '800 fu invece sconvolta da idee con forte carica anti-religiosa e da nuove ideologie politiche quali il socialismo ed il comunismo che sovvertirono il sistema di valori tradizionali. Mentre in Europa infatti le idee illuministe si affermarono con un processo progressivo, la Russia ebbe un vero e proprio shock culturale. Fëdor Dostoevskij inizialmente aderì ad un circolo socialista libertario e venne per questo incarcerato, ma dopo la liberazione ripudiò le idee moderne per tornare al cristianesimo. Tutti i suoi romanzi, scritti dopo la scarcerazione, mettono in scena il trauma del confronto con le ideologie che hanno sconvolto lui stesso e la Russia da un punto di vista reazionario, ma i personaggi di Dostoevskij sono quasi sempre atei, anarchici, trasgressivi dal punto di vista del pensiero.

*I fratelli Karamazov*<sup>39</sup>, come molti romanzi dell'autore, ha una trama poliziesca. In questo caso è stato ucciso un padre e fino alla fine il lettore non scoprirà quale dei tre figli si è reso colpevole del delitto. Il protagonista è Ivan Karamazov, che pensa che, se è vero che Dio non esiste, allora tutto è permesso; infatti, secondo lui, se non c'è un principio metafisico che detta le regole, allora l'uomo, lasciato a se stesso, può far tutto perché non esiste un limite.

Satana fa la sua comparsa in due occasioni. La prima è un'apparizione meno personale, poiché si tratta di un personaggio satanico che però non è propriamente il demonio, anche se vi si rifà espressamente. Durante un colloquio con il fratello Alëša, monaco giovane e buono, non bigotto, Ivan racconta una storia di sua invenzione, *Il grande inquisitore*. Ambientata nella Spagna dell'Inquisizione, la storia vede il ritorno di Gesù sulla Terra. L'inquisitore, un frate alto e magro di novant'anni, caratterizzato da uno sguardo sfavillante, lo arresta dopo che ha risuscitato una bambina e che ha radunato una folla che lo ha riconosciuto. Secondo l'inquisitore gli uomini si

---

<sup>39</sup> F. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamàzov* (1879), trad. di A. Villa, Einaudi, Torino, 1962.

illudono di essere liberi ma non lo sono, in realtà hanno deposto la loro libertà ai piedi di un potere non solo economico-militare, ma di un potere che li ha ingannati spiritualmente. Lo scopo dell'inquisitore è rendere felici gli uomini e dal suo punto di vista ciò che li rende infelici è la libertà. Il Gesù di questa storia è invece un Gesù di libertà, con una visione opposta a quella del suo interlocutore, che pur rimanendo muto e non rispondendo mai all'inquisitore. L'incontro fra i due reinterpreta la grande scena della tentazione di Satana a Cristo nel deserto, nella quale le tre domande del demonio vengono riformulate dall'interlocutore. L'inquisitore afferma che l'umanità non è fatta di spiriti eletti e forti, ma di gente comune piena di vizi, limiti e contraddizioni, ritenendo l'umanità mediocre e meschina. La cosa migliore è per lui renderla schiava col pane, in modo che sia garantita l'armonia sociale, altrimenti ci sarebbe la guerra di tutti contro tutti. Ha intenzione di ingannarla facendo finta di parlare in nome di Gesù, mentre in realtà quest'ultimo verrà tenuto lontano. Nell'Inquisitore c'è quindi un cinismo a fin di bene, che mira a tenere insieme una società che altrimenti collaserebbe. Cristo alla fine non risponde con parole, ma bacia il suo interlocutore: non c'è risposta sul piano dell'argomentazione. Magari l'inquisitore è nel giusto dal punto di vista del ragionamento, però c'è qualcosa che sfugge ad esso, cioè l'amore, che resiste; il bacio infatti non spazza via le argomentazioni, ma queste ultime rappresentano un riconoscimento del valore della proposta di Gesù, così come nel bacio c'è quello delle buone intenzioni e della sofferenza dell'inquisitore.

La seconda apparizione di Satana si verifica nel finale del romanzo. Smerdijakov, figlio di una prostituta e di Karamazov padre, confessa ad Ivan l'omicidio di quest'ultimo. Dice che poiché Ivan afferma che senza Dio tutto è permesso, lui è stato legittimato ad uccidere ed anzi è come se in realtà l'assassino fosse lo stesso Ivan. Ivan mano a mano che il fratello svela la verità si sente sempre più responsabile di ciò che è avvenuto, perché è come se l'avesse spinto ad agire. A questo punto vede il diavolo, che ha l'aspetto di un nobile decaduto distinto ed affabile. Il demonio inizia a parlargli, gli dice che ama gli uomini e che vorrebbe vivere una vita semplice. Egli è un

borghese, un benpensante, un diavolo che ha la funzione di stimolare gli uomini come il Mefistofele di Goethe ma che è stanco e non si sente più di svolgere quel ruolo. Il richiamo al “Faust” diventa ancora più evidente quando egli afferma di volere il male ma di riuscire a fare solo il bene. Se però smettesse i suoi panni di diavolo verrebbe meno la vita, poiché la sua funzione stimolante è fondamentale e deve perciò rassegnarsi a indurre alla perdizione migliaia di uomini perché se ne salvi uno. Ivan pensa che sia un incubo o una proiezione della sua mente perché il demonio non esiste, ma Satana, riprendendo Freud, risponde che egli nega la sua esistenza perché in realtà ci crede. Questa scena, anche se è seguita dalla pazzia del protagonista, non può essere liquidata positivisticamente come puramente psichiatrica: il testo induce ad oscillare fra fede ed incredulità, ma la conclusione è che in qualche misura Satana è reale.

## 0.5 Il Novecento

Ne *Il maestro e Margherita* di Michail Bulgakov<sup>40</sup>, il soprannaturale è una sfida allo spirito ottusamente positivista secondo il quale esiste solo ciò che c'è, ciò che è accertabile e verificabile. Satana è l'elemento dissonante che si contrappone alle convenzioni materialistico-burocratiche imposte dall'Unione Sovietica. Per questo romanzo si può parlare sia di soprannaturale di trasposizione che di soprannaturale di imposizione, poiché da un lato mette in scena dinamiche storico-sociali, dall'altro dà credito ad una figura all'epoca massimamente screditata, presentandola al lettore come esistente.

La prima scena da esaminare è quella del dialogo fra il poeta Ivan ed il critico Berlioz, entrambi comunisti. I due si stanno confrontando su un poema scritto da Ivan e Berlioz afferma che ha la pecca di rappresentare Cristo come una figura realmente esistita. A questo punto appare Woland, cioè Satana, che, dopo essersi informato sul tema della conversazione, si stupisce che loro possano pensare che Dio non esista. Egli allora pone loro una domanda tipicamente dostoevskijana: chi governa la natura umana se Dio non c'è?

---

<sup>40</sup> M. BULGAKOV, *Il maestro e Margherita* (1966 – 1967), trad. di V. Drisdo, Einaudi, Torino, 1996.

Berlioz risponde che è l'uomo stesso, ma Woland ribatte che l'uomo non può fare piani a lungo termine, che per esempio una malattia può fermarlo o può finire sotto ad un tram. Poi dice a Berlioz che morirà decapitato da una militante comunista, metodo all'epoca inusuale. Quella sera stessa la profezia si compie: Berlioz scivola sui binari del tram e viene da esso decapitato; la conducente è una donna. Woland qui ha a che fare con l'imprevedibilità della vita e con elementi fantastici, cioè con pensieri devianti che la razionalità non può del tutto imbrigliare. Sono istanze in relazione con i desideri umani, con ciò che contraddice la pretesa di poter controllare e pianificare la vita. Ordinare il mondo e prevedere tutte le variabili non è possibile, anche se il comunismo e l'Urss vorrebbero far credere il contrario. In quest'ottica Woland sta dalla parte dell'uomo che dà spazio alla fantasia e si pone dalla parte delle antiche credenze sbeffeggiando uno spirito bigottamente laico ad anticlericale.

Su questa linea è anche la scena dello spettacolo di magia. Qui Woland si esibisce ed il presentatore, perfetto rappresentante dell'ideologia comunista, annuncia che alla fine spiegherà i trucchi, perché ovviamente la magia non esiste. Woland fa un gioco con le carte, che vanno a finire nella tasca della giacca di uno spettatore e poi trasformandosi in banconote iniziano a cadere dall'alto. Il pubblico si affanna a prenderle e si scatena il caos e l'euforia generale. Il presentatore afferma che è un fenomeno di illusione collettiva, ma agli spettatori questo discorso non piace ed uno di loro propone di decapitarlo. Segue una scena di shopping di massa, in cui appaiono merci che hanno a che fare con la bellezza e con il lusso; una donna sale sul palco e si prova un abito, subito seguita da tantissimi altri. C'è dunque un ritorno del represso e trionfano la ricchezza, la vanità ed il narcisismo, elementi che l'Urss ha fatto credere di aver superato perché appartenenti al vecchio mondo, nel grande progetto illuminista e comunista di riforma della natura umana. Woland evidenzia che tutto ciò è un'illusione, trattandosi di pulsioni profondamente radicate nell'animo umano perché ad esso connaturate e come tali non potranno mai essere estirpate da nessun modello sociale.

Un'altra apparizione di Satana è nella scena del Gran Ballo, nel quale Margherita è la reginetta della serata. L'ambiente è lussuoso ed aristocratico, la musica è quella proibita dal regime: il jazz. I partecipanti sono cadaveri illustri, libertari omicidi che fanno il loro ingresso dal camino uscendo dalle loro bare o appesi alle forche. Bulgakov sta dalla parte della religione e di Satana, che fa parte del sistema teologico cristiano, mostrando un atteggiamento regressivo; essi rappresentano infatti valori negati e quindi simpatici, alternativi al socialismo e connessi ad un modello tipico dell'*Ancien Régime*.

Alla fine del romanzo Satana se ne va e tutti si dimenticano di lui, tranne Ivan che, diventato pazzo, verrà chiuso in un ospedale psichiatrico. Questo finale simboleggia il potere di amnesia del mondo socialista, nel segno di una rimozione sociale e culturale. La Russia quindi rimane quella di prima dell'arrivo di Woland, le tracce dello scompiglio da lui portato sono cancellate.

Nell'opera *Doctor Faustus* di Thomas Mann<sup>41</sup> lo sfondo è rappresentato dalla Seconda Guerra Mondiale e dal nazismo, cioè della distruzione della Germania che è stata anche e soprattutto un'auto-distruzione. Si narra del patto col diavolo fatto dal protagonista, il musicista Adrian Leverkühn, ma sono presenti alcuni passaggi in cui ci si riferisce ad un altro patto, cioè quello della Germania con Hitler. La storia viene raccontata da un amico del personaggio principale, Serenus, che è totalmente estraneo alle tentazioni demoniache, essendo un umanista profondamente democratico, e che è anche totalmente alieno ad Hitler, l'altro Satana. Egli racconta la vicenda dell'amico, avvenuta tempo prima, mentre la Germania è quasi distrutta e continuano a cadere le bombe, mescolando il piano del ricordo a continui riferimenti al presente.

Il patto tra Adrian e Satana avviene quando il protagonista contrae la sifilide da una prostituta: da quel momento avrà ventiquattro anni di tempo da dedicare interamente alla creazione artistica più geniale, in cambio della rinuncia all'anima ed all'amore sincero. La sifilide porta infatti ad uno stato di

---

<sup>41</sup> T. MANN, "Doctor Faustus" (1947), trad. di E. Pocar, in *Tutte le opere di Thomas Mann*, vol. VIII, Mondadori, Milano, 1949.



pazzia, che serve da stimolo per la sua arte. Il richiamo è qui al grande caso di follia tedesco, Friedrich Nietzsche, dal pensiero del quale i nazisti presero spunto. Mann si interroga quindi sulla responsabilità della cultura e dell'intellettuale scegliendosi un alter-ego poiché si sente parte in causa e sente che il destino del suo Paese lo riguarda. L'autore stesso infatti è uscito dalla Germania per un ciclo di conferenze, nel quale ha attaccato il regime nazista e non è più rientrato più in Germania se non dopo la fine della guerra. La scena del patto col diavolo nel suo romanzo ricalca quella de "I fratelli Karamazov": in entrambi i casi c'è di mezzo la follia e l'allucinazione. Nessuno dei due protagonisti infatti crede nell'esistenza del diavolo ed esso in entrambi i casi si manifesta ma lascia spazio al dubbio se sia effettivamente un'entità reale. Il gioco degli autori è perciò sottile e simbolico ed è centrato sull'esistenza e sulla derivazione del male. Introducono quindi il misterioso per spiegare la Shoah, perché in essa c'è qualcosa di inspiegabile e di gratuito. La malvagità è rappresentata come esterna ma anche e soprattutto interna all'uomo, come si evince dall'incontro col demonio, che c'è il dubbio che non esista ma che sia in realtà una parte dei protagonisti.

Dopo il patto Adrian è immerso nel suo lavoro ed il sodalizio con Satana sembra dare i suoi frutti. Entra però in scena un bambino, il nipote, che per la sua innocenza ed il suo candore è del tutto fuori portata rispetto al demonio, al quale il protagonista si affeziona. Egli si ammala e muore, poiché ad Adrian era precluso l'amore che riscatta. Dopo la sua morte Serenus va a trovare l'amico e lo trova in uno stato di profonda prostrazione dovuto al fatto che si sente responsabile perché non avrebbe dovuto amarlo. Reagisce negando metaforicamente la Nona Sinfonia, cioè l'inno alla gioia per eccellenza, ciò che dice all'uomo che il bene è possibile e che è alla sua portata, che per lui è una falsificazione della realtà. Ritroviamo qui l'eco del filosofo Theodor Adorno, che lo consigliò durante la stesura dell'opera; egli infatti affermava che dopo Auschwitz non è più possibile fare poesia, almeno quella che esprime un atto di conciliazione e che consola dalle asprezze della vita, poiché sarebbe falsa. Coerentemente l'ultima opera di Adrian nasce in opposizione alla Nona Sinfonia ed è un inno al dolore.

Allo scadere dei 24 anni Adrian sa che per lui non c'è speranza perché disprezza con tutto il cuore la positività del mondo, cedendo alla tentazione diabolica. Un medico tenta di salvarlo, anche se il protagonista oppone un fermo rifiuto, e si verifica un rovesciamento: qui chi tenta di sedurlo è un uomo pio, che vorrebbe che riacquistasse la fiducia nella vita. L'unico conforto in questo romanzo sta nella bellezza dell'espressione del dolore; infatti, pur non potendo ovviare a quest'ultimo, l'unica consolazione data al creato è la parola per esprimerlo in modo indimenticabile.

Adrian confessa agli amici che Satana verrà a prenderlo, poiché gli si è venduto e passa gli ultimi anni da pazzo. Nel finale echeggia l'ultima nota della lamentazione composta da Adrian, che resta nell'aria e cambia significato, quasi come un lume nella notte, e Serenus si interroga chiedendosi se proprio da questo partito preso di disperazione possa germogliare la speranza. Quell'ultima nota acquista quindi un significato positivo, seppur flebile ed incerto.

*Il signore delle mosche* di William Golding<sup>42</sup> è invece ambientato su un'isola deserta, dove sono fortunatamente approdati, in seguito ad un incidente aereo, dei bambini. Inizialmente si forma un gruppo, capitanato da Ralph e Piggy, illuministi che cercano di dare un'organizzazione democratica e di tenere acceso il fuoco per poter essere visti da una nave e quindi venir salvati da essa. In questa prima fase tentano di rimanere uniti e non c'è violenza sull'isola; infatti quest'ultima è ricca di frutta, sufficiente per il loro sostentamento. Successivamente però Jack, il più selvaggio, raduna intorno a sé un gruppo di loro e si dedicano alla caccia, simbolo di una prima rottura dell'armonia e dell'inizio della perdita dell'innocenza. Si sparge poi la voce che ci sia una bestia che li minaccia e Jack, credendoci, pensa che il suo gruppo possa proteggerli, mentre Ralph da subito non dà valore a questa suggestione; ogni aggregazione di uomini infatti funziona sulla base di nemici dai quali fuggire, la bestia narrativamente svolge questa funzione. In realtà essa, come scoprirà durante un'esplorazione Simon, un bambino vicino a Ralph, non esiste, ma è solo un paracadute con un uomo morto attaccato

---

<sup>42</sup> W. GOLDING, *Il signore delle mosche* (1954), trad. di F. Donini, Mondadori, Milano, 1997.

che il vento fa muovere. Durante questa avanscoperta, Simon trova anche un totem contro la bestia fatto con la testa di una scrofa infilata su un bastone, uccisa tempo prima dal gruppo di Jack. Questa è il signore delle mosche, cioè quello che dà il nome al romanzo e ne costituisce il fulcro.

A questo punto c'è come un montaggio parallelo e si passa da questa scena a quello che sta accadendo agli altri bambini. Essi, diventati sempre più simili a dei selvaggi, prendono il fuoco con la forza a Ralph e Piggy e Jack invita questi ultimi ad una festa sulla spiaggia che ha organizzato. I due, soli e spaventati, decidono di partecipare ed arrivano anche a mangiare la carne. Nel frattempo la testa inizia a parlare e Simon, che non può credere a ciò che sente, le dice che non può poter parlare, essendo una testa di maiale. Essa dice che non si deve mettere contro di lui, altrimenti lo uccideranno. A questo punto Simon sviene e quando riprende conoscenza vede l'uomo col paracadute e decide di andare dagli altri a portare la buona notizia che non c'è nessuna bestia che li minaccia. Quando egli arriva sulla spiaggia annunciando tutto ciò, i bambini formano un cerchio attorno a lui e lo uccidono, come aveva profetizzato la testa. Simon affermava che Satana non esiste, ma in realtà egli ha trionfato sull'isola. Successivamente anche Piggy viene ucciso e Jack, ormai diventato una figura sempre più satanica, un dittatore sanguinario, inizia a dare la caccia a Ralph, che fugge. Mentre Ralph è stato stanato col fuoco, sulla spiaggia si imbattono in un ufficiale di marina. I bambini di fronte all'adulto iniziano a piangere, è chiaro che ciò che è avvenuto sull'isola segna la fine dell'innocenza.

C'è quindi un lieto fine, perché i bambini vengono salvati, ma allo stesso tempo ciò che è accaduto non può essere cancellato e rimane come un peccato originale, a dire che gli aspetti satanici sono connaturati all'essere umano e lo caratterizzano. Inoltre l'ufficiale stesso è coinvolto nella guerra nucleare in corso. La domanda che quindi sorge è se è la natura che ha spinto i bambini a comportarsi in quel modo o se l'hanno fatto in una sorta di gioco di ruolo per imitare gli adulti.

## ***GRANDE SERTÃO: VEREDAS***

## **1.0 RIOBALDO: UNA VITA AMBIGUA**

### **1.1 L'infanzia: povertà e ricchezza, lettere ed armi.**

Per capire a fondo le motivazioni che hanno portato Riobaldo, il protagonista del romanzo, a fare il patto col Diavolo e che cosa esso simboleggia, occorre esaminare la sua vita. Essa, come vedremo, è caratterizzata da una profonda ambiguità e da esperienze così variegate ed in un certo senso inconciliabili da comporre un io scisso, costantemente pervaso da dubbi sul suo agire e sulla sua stessa essenza.

L'infanzia di Riobaldo trascorre con la madre Bigrí, figura genitoriale i cui atti sono guidati dall'amore e dalla giustizia e il ricordo della quale accompagna il protagonista per tutta la vita. Quest'ultimo cresce senza un padre, il nome del quale conoscerà solo più tardi, sotto la protezione della famiglia più importante del paese, che segue con la madre nei suoi spostamenti. Facendo parte della plebe rurale, figlio di una ragazza madre priva di risorse economiche e di terreni, questa parte della sua vita è sotto il segno della povertà. Quando Bigrí muore Riobaldo è ancora un adolescente e parla così di ciò che eredita:

“Minha mãe morreu – apenas a Bigri, era como ela se chamava. Morreu, num dezembro chovedor, aí foi grande a minha tristeza. Mas uma tristeza que todos sabiam, uma tristeza do meu direito. De desde, até hoje em dia, a lembrança de minha mãe às vezes me exporta. Ela morreu, como a minha vida mudou para uma se gunda parte. Amanheci mais. De herdado, fiquei com aquelas miserinhas – miséria quase inocente – que não podia fazer questão: lá larguei a outros o pote, a bacia, as esteiras, panela, chocolateira, uma caçarola bicuda e um alguidar; somente peguei minha rede, uma imagem de santo de pau, um caneco-de-asa pintado de flores, uma fivela grande com ornados, um cobertor de baeta e minha

muda de roupa. Puseram para mim tudo em trouxa, como coube na metade dum sacco.”<sup>43</sup>

Dopo la morte della madre Riobaldo viene portato dal suo padrino Selorico Mendes, che fino ad allora non aveva mai conosciuto, ricco proprietario di tre fazende. La vita del protagonista cambia quindi radicalmente: egli passa dalla povertà all’agiatezza e nello specifico dalla classe sociale più bassa a quella più alta, quella di coloro che posseggono terre e vivono dei loro affari. Riobaldo, per mezzo del padrino, entra in contatto per la prima volta con i *jagunços*, inizialmente attraverso i racconti di Selorico, in seguito con un incontro con la banda. Selorico Mendes infatti nutre una grandissima ammirazione per essi:

“Altas artes de jagunços isso ele amava constante – histórias.”<sup>44</sup>

Il padrino gli insegna ad usare bene le armi, fornendogli gli strumenti pratici e teorici per diventare un abile tiratore con un vero e proprio addestramento di tipo militare:

“Queria que eu aprendesse a atirar bem, e manejar porrete e faca. Me deu logo um punhal, me deu uma garrucha e uma granadeira. Mais tarde, me deu até um facão enterçado, que tinha mandado forjar para próprio, quase do tamanho de espada e em formato de folha de gravata.”<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas* (1956), Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994, pp. 149 - 150.

“Mia madre morì – la *Bigrí*, appena, era come la chiamavano. Morì, in un dicembre piovoso, e fu grande la mia tristezza. Ma una tristezza che tutti conoscevano, una tristezza di mio diritto. Da allora, fino ad oggi, il ricordo di mia madre a volte mi trasporta. Lei morì, e la mia vita cambiò, entrando in una seconda parte. Crebbi. Di eredità, rimasi con quelle poche misere cose – miseria quasi innocente – che non poteva provocare questioni: lasciai là ad altri l’orcio, il catino, le stuoie, la pentola, la cioccolatiera, una casseruola con il becco e una concolina; presi soltanto la mia amaca, una statuetta di santo in legno, un boccale con il manico dipinto a fiori, una fibbia grande con ornamenti, una coperta di pannolano e i miei indumenti. Fecero di tutto un fagotto, che entrò nella metà di un sacco.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão* (1956), traduzione di Edoardo Bizzarri, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 94.

<sup>44</sup> Ivi, p. 150.

“Alte imprese di *jagunços* – questo gli piaceva sempre – storie.”

Ivi, p. 95.

<sup>45</sup> Ivi, p. 152.

A questo tipo di iniziazione si aggiunge anche la volontà del padrino di dargli un'istruzione scolare. Riobaldo infatti quando arriva alla fazenda di Selorico è totalmente illetterato, non avendo appreso né a leggere né a scrivere poiché la madre, poverissima, non aveva potuto provvedere alla sua educazione.

Le due aree di apprendimento curiosamente si intersecano; infatti l'idea del padrino di farlo studiare deriva dall'interesse che il medesimo nutre per i *jagunços*. Selorico infatti mostra a Riobaldo un documento, prova che dimostra la sua conoscenza diretta dei banditi e le sue relazioni con un famoso capo, ma il ragazzo, non sapendo leggere, non può sincerarsi della veridicità delle affermazioni del padrino:

“E meu padrinho me mostrou um papel, com escrita de Neco – era recibo de seis ancorotes com pólvora e uma remessa de iodureto – a assinatura rezava assim: Manoel Tavares de Sá.

Mas eu não sabia ler. Então meu padrinho teve uma decisão: me enviou para o Currallinho, para ter escola [...].”<sup>46</sup>

Riobaldo quindi, dopo un'infanzia trascorsa nella miseria, inizia a ricevere un'educazione tipica di una classe sociale elevata.

Riesce così bene negli studi da divenire ben presto assistente del maestro, ma si rivela, a detta sia dello stesso maestro che della persona che lo ospita a Currallino, totalmente inadatto per la vita pratica. Il destino di Riobaldo sembra a questo punto deciso; infatti mostra una vera e propria predisposizione per gli studi e per la didattica.

Il mondo dei *jagunços* torna però di nuovo ad incrociare la strada del protagonista con due eventi distinti, entrambi connessi con la sfera letteraria:

---

“Voleva che io imparassi a tirare bene, e a maneggiare bastone e coltello. Mi diede subito un pugnale, mi diede una pistola a due canne e una spingarda. Più tardi, mi diede perfino un coltellaccio rinterzato, che aveva fatto forgiare per sé, quasi della grandezza di una spada, e in forma di foglia di *gravatá*.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 96.

<sup>46</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 153.

“E il mio padrino mi mostrò un pezzo di carta, con la scrittura del Neco – era la ricevuta di sei barilotti di polvere da sparo e di una rimessa di ioduro – e la firma risultava così: Manoel Tavares de Sá. Ma io non sapevo leggere. Allora il mio padrino prese una decisione: mi mandò a Currallino, per andare a scuola [...].”

Ibidem.

il primo incontro con una banda (quella di Joca Ramiro), mentre si trova presso la fazenda del padrino dopo aver concluso i suoi studi e il successivo lavoro come professore privato di Zé Bebelô.

Nel primo caso, con le parole di Walnice Nogueira Galvão, una delle più autorevoli studiose dell'opera, docente di Teoria della Letteratura e di Letteratura Comparata all'Università di San Paolo:

“Desse encontro, em que Riobaldo sente pela primeira vez o fascínio da vida no cangaço e também pela primeira vez vê de perto aqueles seres mitológicos das fabulações de seu pai, nasce a descoberta da poesia – ou seja, da possibilidade de expressar-se em literaridade. A toada cantada por um dos membros do bando, Siruiz, embora ouvida de passagem, revela a Riobaldo que é possível criar, com palavras.”<sup>47</sup>

Il materializzarsi delle figure delle quali tanto aveva sentito parlare dal suo padrino ha due effetti: quello di metterlo in contatto per la prima volta con un mondo che ben presto sarà anche il suo e quello di fargli conoscere la poesia come mezzo di espressione e di creazione letteraria. Di nuovo nella vita di Riobaldo due sfere totalmente diverse, come il banditismo e la cultura, si incrociano. Questo incontro suscita l'ammirazione ed il coinvolgimento di Riobaldo proprio perché, come sarà chiaro in seguito, egli lo vive attraverso il prisma della fascinazione letteraria e dell'epica, ricevendo una visione edulcorata e non del tutto aderente alla realtà del mondo dei *jagunços*. In quel momento infatti il protagonista si sente davanti ad un tipo di vita che suppone più interessante ed avventurosa della sua e si sente eccitato dalla presenza di uomini così valorosi, tanto più che il loro arrivo è circondato da un'aura di mistero, poiché il motivo della loro presenza alla fazenda del padrino non è dichiarato.

---

<sup>47</sup> W. NOGUEIRA GALVÃO, *As formas do falso*, Perspectiva, São Paulo, 1986, p. 81.

“Da questo incontro, nel quale Riobaldo sente per la prima volta il fascino della vita dei briganti e per la prima volta vede da vicino quelle entità mitologiche dei racconti favolosi di suo padre, nasce la scoperta della poesia – ossia, della possibilità di esprimersi in forma letteraria. La canzone intonata da uno dei membri della banda, Siruiz, sebbene udita di sfuggita, rivela a Riobaldo che è possibile creare, con parole.”

Traduzione mia.



L'episodio segnerà comunque la vita di Riobaldo, che da un lato lo confronterà sempre con ciò che poi esperirà in prima persona delle dinamiche e dei modi di agire dei banditi, mentre dall'altro avrà sempre come punto di riferimento la figura di Siruiz, dal quale ha imparato l'importanza di esprimere e di veicolare le sue emozioni attraverso la poesia. Il protagonista infatti da prima comporrà versi che continuino la canzone che ha sentito cantare da Siruiz ed in seguito elaborerà componimenti totalmente propri, nei quali esprimerà essenzialmente l'ambiguità della sua vita e del suo io.

Il secondo evento che costituisce un punto di svolta per Riobaldo è il suo impiego come insegnante presso Zé Bebelo, personaggio alla guida di una banda di *jagunços* con la contraddittoria missione di porre fine al fenomeno del banditismo stesso per raggiungere il suo egoistico fine ultimo: diventare deputato. Egli infatti fugge dalla casa del padrino dopo aver saputo che è in realtà suo padre ed il suo maestro di Curralino, essendo a conoscenza del fatto che Zé Bebelo è in cerca di un professore che gli insegni a leggere ed a scrivere, lo manda da lui. Un compito quindi di pace, da letterato, che lo porterà ad entrare per la prima volta a far parte di una banda di *jagunços*; infatti l'allievo si rivela molto abile e portato per l'apprendimento e ben presto impara tutto ciò che Riobaldo ha da insegnargli. Esaurita la sua funzione di maestro, Riobaldo rimane al servizio di Zé Bebelo come suo segretario, altra professione legata al mondo delle lettere, anche se di fatto puramente onorifica, svuotata da compiti precisi:

“E ele me apresentava com a honra de: Professor Riobaldo, secretário sendo.”<sup>48</sup>

L'appellativo di Professore rimarrà, alternato ad altri che lo designeranno a seconda dell'esperienza che sta vivendo, in tutto il romanzo, per mettere in evidenza una parte di ciò che Riobaldo è e per segnalare l'io polifonico del protagonista.

---

<sup>48</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 179.

“E lui mi presentava con l'onorevole qualifica di: il Professor Riobaldo, attualmente mio segretario.”  
J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 111.

A questo punto, sebbene rivestendo formalmente il ruolo di segretario ed assistendo quindi solo come spettatore alle battaglie della banda di Zé Bebelo, Riobaldo partecipa per la prima volta alla vita dei banditi. Egli entra in simbiosi con loro, immergendosi totalmente in uno stile di vita che tante volte gli era stato raccontato e che, fino a quel momento, aveva toccato con mano solo per il brevissimo episodio precedente, che non lo vedeva direttamente coinvolto in nessun modo nell'azione.

Secondo Walnice Nogueira Galvão, Riobaldo:

“É cōnscio da bifurcação do seu destino entre as armas e as letras: “Eu podia ser padre sacerdote, se não chefe de jagunços; para outra coisa não fui parido”. (GSV, 17.) Com extraordinária acuidade, Riobaldo localiza o destino letrado possível para um habitante do sertão; que é o do padre e não aquele em que pensaria uma mente urbana – escritor, cientista, poeta etc. Ao mesmo tempo, esgota os dois caminhos possíveis e as duas metas históricas que têm sido as saídas da plebe rural brasileira: a religião e a violência.”<sup>49</sup>

Come possiamo appurare dalla citazione riportata nel passo della critica Riobaldo sa che avrebbe potuto seguire due percorsi di vita distinti: quello delle lettere e degli studi, diventando sacerdote, o quello delle armi, diventando *jagunço*.

La decisione conscia fra queste due opzioni di fatto però non avverrà mai; infatti il protagonista non sarà in grado di compiere una scelta veramente propria, libera e priva di condizionamenti esterni, ma si lascerà semplicemente guidare dagli eventi e dagli incontri che farà nella sua vita, in particolare, come vedremo in seguito, quello con Diadorim.

Quando infatti finisce la sua missione pedagogica con Zé Bebelo, Riobaldo non sa che cosa fare della sua vita, visto che anche lì ci era arrivato senza

---

<sup>49</sup> W. NOGUEIRA GALVÃO, *As formas do falso*, cit., p. 81.

“È conscio della biforcazione del suo destino fra le armi e le lettere: “ Io potevo essere: padre sacerdote, oppure capo di *jagunços*; per altre cose non sono stato generato.” (GSV, 16) Con straordinaria acutezza, Riobaldo localizza il destino letterato possibile per un abitante del *sertão*; che è quello del sacerdote e non quello a cui penserebbe una mente urbana – scrittore, scienziato, poeta etc. Allo stesso tempo, esaurisce le due strade possibili e le due mete storiche che sono state le vie d'uscita della plebe rurale brasiliana: la religione e la violenza.”

Traduzione mia.

un reale piano, ma sull'impulso dato dalla fuga dalla casa del padrino/padre e dal consiglio del suo maestro, che lo proietta repentinamente, nello spazio di una notte, a casa di Zé Bebelo, senza avere il tempo di poter valutare e pensare al da farsi.

A quel punto restare è la scelta più facile, o, per meglio dire, rappresenta una non-scelta. Il protagonista infatti:

“[...] é um disponível, sem perspectivas, sem querer, sem autodeterminação. É sempre a vontade dos outros que decide de seu destino.”<sup>50</sup>

Riobaldo non sa chi è, non sa cosa vuole per sé e per la sua vita e di conseguenza, sempre in balia degli eventi, si affida agli altri. La sua esistenza è quindi sempre precaria, pronta a rovesciarsi nel suo contrario ed a seguire i rivolgimenti esterni. Da parte sua non c'è mai una presa di posizione netta ed in definitiva il protagonista si sente ed è costantemente provvisorio, lasciando coesistere dentro di sé e nella sua vita istanze diverse e talvolta in conflitto, come appunto quella delle lettere e quella delle armi, o la sua appartenenza al ceto della plebe rurale e allo stesso tempo a quello dei proprietari terrieri. Semplicemente evita la scelta, evita di rinunciare ad una prospettiva di vita in favore dell'altra ed ha sempre bisogno che qualcun altro decida al posto suo quello che di volta in volta è meglio fare o che la decisione sia oggettivata dagli eventi, senza che si senta mai costretto a prendere in mano la sua vita. In tal modo tutti i percorsi esistenziali per lui possibili rimangono in potenza, abbozzati, seguendo linee parallele.

Ricordando la sua esperienza nella banda di Zé Bebelo, Riobaldo dice:

“Com eles eu estava vindo, então, o senhor vê. Vinha, para conhecer esse destino-meu-deus.”<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> W. NOGUEIRA GALVÃO, *As formas do falso*, cit., p. 81.

“[...] è un disponibile, senza prospettive, senza volontà, senza autodeterminazione. È sempre la volontà degli altri che decide il suo destino.”

Traduzione mia.

<sup>51</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 180.

“Con loro stavo andando, dunque, vossignoria vede. Andavo, per conoscere questo destino-mio-dio.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 112.

E ancora, poco più avanti:

“Digo que fui, digo que gostei. A passeata forte, pronta comida, bons repousos, companheiragem. O teor da gente se distraía bem. Eu avistava as novas estradas, diversidade de terras. Se amanhecia num lugar, se ia à noite noutro, tudo o que podia ser ranço ou discórdia consigo restava para trás. Era o enfim. Era.”<sup>52</sup>

Appare chiaro che Riobaldo sta aspettando che la strada giusta da prendere si materializzi senza coinvolgersi in prima persona e senza aver bisogno di rifletterci e di prendere una decisione consapevole e portata a coscienza. Aspetta un segno, nell'illusione che il cammino per ogni uomo sia già tracciato e che non sia in realtà tutto da costruire da parte dell'individuo. Essere solo davanti ad una scelta ed essere quindi padrone della sua vita, con il carico di responsabilità che questo comporta, è una prospettiva che il protagonista rimuove.

Riobaldo trova sollievo nel vivere alla giornata e, come mostra il passo sopra citato, è proprio questo che in questa fase iniziale gli fa apprezzare la vita quotidiana dei *jagunços*; il fatto di scoprire nuovi luoghi e di non fermarsi mai nello stesso, di far parte di un gruppo di persone che condividono la stessa sorte e che sono così diverse da quelle che era abituato a frequentare distrae il protagonista dalle continue domande che si pone sulla sua esistenza. Riobaldo sembra ritrovare quindi il senso di avventura e di cameratismo che lo aveva così tanto affascinato nel suo primo incontro con i banditi presso la fazenda del padre.

Pur trovandosi a suo agio nei periodi di pace e di condivisione che pure caratterizzano la vita della banda, il protagonista comincia a nutrire del malessere di fronte alle battaglie che i *jagunços* affrontano, anche se non è coinvolto in prima persona come guerriero. Mentre alla prima non è presente,

---

<sup>52</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 180 - 181.

“Dico che andai, dico che mi piacque. Dopo le lunghe tappe, il vitto pronto, i buoni riposi, il cameratismo. Ci si distraeva bene. Io andavo scoprendo nuove strade, diversità di terre. Ci si svegliava in un posto, s’entrava nella notte in un altro, tutto quello che ci poteva essere di rancido o in discordia con noi, restava alle nostre spalle. Era l’infine. Era.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 112.

avendo seguito Zé Bebelo per un discorso in un villaggio dopo la vittoria, partecipa alla seconda in qualità di spettatore. In questa occasione è pervaso da due sentimenti che lo porteranno ad allontanarsi dalla banda e che caratterizzeranno anche in futuro la sua esperienza di bandito: la pietà ed il senso di tradimento.

Per quanto riguarda il primo si legge nel testo:

“Senti pena daqueles pobres, cansados, azombados, quase todos sujos de sangues secos – se via que não tinham esperança nenhuma decente. Iam de leva para a cadeia de Extrema, e de lá para outras cadeias, de certo, até para a da Capital. Zé Bebelo, olhando, me olhou, notou moleza. – “Tem dó não. São os danados de façanhosos...” Ah, era. Disso eu sabia. Mas como ia não ter pena? O que demasia na gente é a força feia do sofrimento, própria, não é a qualidade do sofrente.”<sup>53</sup>

Riobaldo prova un senso di profonda pena per i prigionieri che, sebbene vinti e pur rappresentando in quel momento il nemico, riesce a vedere per prima cosa come esseri umani. La loro sofferenza lo commuove e da qui inizia il percorso di riflessione etica sulle azioni dei *jagunços*, che lo accompagnerà, come vedremo, in tutte le bande di cui farà parte. Una riflessione che, come in questo caso, coinvolgerà in misura maggiore la sfera emotiva che quella del lucido ragionamento, in quanto il protagonista mette in relazione se stesso con quanto vede accadere, poiché sente un'istintiva repulsione per la violenza ed è dotato di una naturale empatia anche nei confronti degli avversari.

Il sentirsi traditore invece scaturisce dal dover raccontare a Zé Bebelo ciò che sa della banda di Joca Ramiro, quella dell'incontro alla fazenda del

---

<sup>53</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 182.

“Sentii pena di quei poveracci, stanchi, intimoriti, quasi tutti sporchi di sangue rappreso – si vedeva che non avevano nessuna speranza decente. Li avrebbero portati in carcere a Extrema, e di là in altre carceri, di certo, magari quella della Capitale. Zé Bebelo, guardando, mi osservò, notò il mio intenerimento. “Non aver pena, no. Sono degli scellerati maledetti...” Ah, e lo erano. Lo sapevo. Ma come potevo non sentir pena? Quel che più può nella gente è la forza brutta della sofferenza, non la qualità del sofferente.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 113.

padre, alla quale, come abbiamo già approfondito, si sente legato dalle emozioni a lui suscitate in quell'occasione. Riobaldo inoltre si sente in una condizione di estrema difficoltà perché in quella fase la guerra contro i *jagunços* che la banda di Zé Bebelo sta portando avanti si rivolge proprio contro i banditi che tanto ha ammirato; infatti la prima battaglia li vede opporsi ai *jagunços* guidati da Ermogene, mentre la seconda a quelli che obbediscono agli ordini di Riccardone, gruppi che facevano entrambi capo a Joca Ramiro.

A questo punto, sentendosi in conflitto con la situazione a cui sta assistendo, risolve di fuggire, senza fornire alcun tipo di spiegazione a Zé Bebelo, sebbene egli gli avesse detto che avrebbe potuto andarsene in qualsiasi momento senza che trovasse in lui un ostacolo. La sua fuga però, come ci mostra questo passo, non è frutto di una decisione consapevole e ragionata, né può essere giudicata un modo per affermare la propria identità:

“Meu cavalo era bom, eu tinha dinheiro na algibeira, eu estava bem armado. Virei, vagaroso. Meu rumo mesmo era o do mais incerto. Viajei, vim, acho que eu não tinha vontade de chegar em nenhuma parte.”<sup>54</sup>

Riobaldo infatti se ne va, ma non ha un posto nel quale vuole giungere perché non ha un piano né un'idea per il suo futuro. La parola tradotta da Edoardo Bizzarri come “voglia”, ma che nel testo originale è *vontade*, cioè volontà, fa capire bene la misura di quanto il protagonista, vivendo totalmente scollegato da se stesso, non riesca a capire chi è e che cosa vuol fare della sua vita, e quanto sia spaventato e titubante trovandosi di fronte alla necessità di questa indagine interiore. Nel suo percorso ciò che gli manca è proprio una propria volontà, poiché non ha consapevolezza di sé. Inoltre la fuga è la risoluzione tipica del protagonista, perché è un modo per non prendersi la responsabilità di una scelta definitiva, seguita da un progetto

---

<sup>54</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 185.

“Il mio cavallo era buono, io avevo danaro in tasca, ero ben armato. Me ne tornai indietro, lentamente. La mia stessa direzione era quanto di più incerto. Viaggiai, andai, credo che non avevo voglia di arrivare in nessuna parte.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., pp. 114 - 115.

di vita chiaro. Anche in altri momenti della sua carriera di *jagunço* essa è la soluzione che accarezza e sulla quale spesso fantastica, tanto da trovarvi la sua stessa essenza come individuo:

“Mas eu fui sempre um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga.”<sup>55</sup>

Riobaldo vede quindi con chiarezza, dalla distanza temporale dalla quale guarda i fatti avvenuti, che il suo desiderio di scegliere la fuga, ovvero la decisione più facile, è connesso ad una paura che lo ha sempre attanagliato lungo il suo percorso di vita:

“Medo de errar. Sempre tive. Medo de errar é que é a minha paciência. Mal. O senhor fia? Pudesse tirar de si esse medo-de-errar, a gente estava salva.”<sup>56</sup>

La paura di sbagliare è ciò che lo inibisce e lo blocca; infatti il protagonista desidererebbe per sé un cammino certo, che si sviluppasse autonomamente senza implicare prese di posizione da parte sua. Avere la certezza di prendere la decisione giusta però non è dato all’essere umano, tanto meno a Riobaldo, la cui stessa vita è fondata sull’ambiguità e sull’incertezza riguardo a ciò che è.

## **1.2 L’ingresso nella banda, tra senso di tradimento e scrupoli morali.**

Dopo essersene andato dalla banda di Zé Bebelo Riobaldo vaga dunque senza una meta, finché non si ferma presso la casa di un uomo, che lo ospita per una notte. A cena sono presenti anche alcuni banditi, che ben presto scoprirà essere uomini di Joca Ramiro. Fra di loro riconosce il bambino

---

<sup>55</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 254.

“Ma io sono stato sempre un fuggitivo. Sono fuggito persino dalla necessità della fuga.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 155.

<sup>56</sup> Ivi, pp. 254 – 255.

“Paura di sbagliare, l’ho sempre avuta. La paura di sbagliare è la mia pazienza. Il male. Vossignoria si fida? Riuscisse a liberarsi di questa paura-di-sbagliare la gente sarebbe salva.”

Ibidem.

conosciuto durante la sua infanzia, adesso un uomo dal nome Reinaldo, al quale si era già da quel momento sentito legato.

Nell'istante in cui Riobaldo ha questa agnizione sente di non poter più separarsi da lui, tanta emozione gli procura quell'incontro e tanto si sente destinato a condividere la vita con lui. Quindi il protagonista, che dopo la fuga non sapeva che cosa avrebbe fatto da quel momento, ritrova in Reinaldo un punto di riferimento dal quale non può più prescindere e, senza che ne abbia precisa volontà, spinto dalla forza irrazionale del sentimento, lo segue diventando per la prima volta un *jagunço* a tutti gli effetti.

Così lo stesso Riobaldo descrive la situazione in cui si trova:

“De seguir assim, sem a dura decisão, feito cachorro magro que espera viajantes em ponto de rancho, o senhor quem sabe vá achar que eu seja homem sem caráter. Eu mesmo pensei. Conheci que estava chocho, dado no mundo, vazio de um meu dever honesto.”<sup>57</sup>

Nella vita del protagonista infatti, come commenta Walnice Nogueira Galvão:

“A disponibilidade redundava em dependência, a gratuidade em fatalidade.”<sup>58</sup>

Neanche in questo caso dunque Riobaldo compie una scelta che definisce la sua autonomia, ma qui affida la sua esistenza a Reinaldo, seguendolo e facendo sua la prospettiva di vita di quest'ultimo. Lascia quindi che il suo cammino venga deciso da un altro, uscendo dall'incertezza del suo futuro per mezzo di un atto di abdicazione, di rinuncia a poter incidere direttamente sul suo stesso percorso esistenziale. Come possiamo evincere dal passo citato Riobaldo si rende conto che ha abbracciato la causa dei *jagunços* senza una

---

<sup>57</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 193 - 194.

“Dal fatto che io li seguivo così, senza una ferma decisione, come un cane magro che aspetta i viaggiatori in posto di sosta, vossignoria chi sa può essere portato a pensare che io sia uomo di poco carattere. Anch'io l'ho pensato. Mi resi conto che ero un essere vuoto, gettato nel mondo, privo di un mio dovere onesto.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 119.

<sup>58</sup> W. NOGUEIRA GALVÃO, *As formas do falso*, cit., p. 97.

“La disponibilità si traduce in dipendenza, la gratuità in fatalità.”

Traduzione mia.



reale motivazione e senza sentire una genuina appartenenza a quel gruppo, ma piuttosto per una mancanza di alternative valide immediatamente disponibili e per sfuggire a se stesso e ad una decisione riguardo a che cosa fare che percepisce come angosciata e che non si sente in grado di affrontare.

Questa è dunque una svolta per Riobaldo: da questo momento inizia la sua esperienza come bandito, pur non riuscendo mai ad esserlo completamente dal punto di vista interiore. La sua formazione da letterato infatti, anche se non si concretizza in un vero e proprio mestiere, lo accompagnerà sempre e rivestirà una funzione ed un'importanza fondamentale.

La scoperta della lettura di romanzi, ad esempio, avviene quando Riobaldo è già bandito:

“Mas o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o “Senclér das Ilhas”, e que pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro desses que encontrei, de romance, porque antes eu só tinha conhecido livros de estudo. Nele achei outras verdades, muito extraordinárias.”<sup>59</sup>

Nel protagonista infatti rimane sempre la nostalgia delle lettere, come per qualcosa che sarebbe potuto essere e non è stato. La curiosità intellettuale ed il piacere, nel tempo del riposo, di dedicarsi alle letture resteranno peculiarità esclusive di Riobaldo.

In un altro episodio, quello del processo a Zé Bebelo, sconfitto in battaglia e catturato, da parte della banda di Joca Ramiro, Riobaldo salva la vita a quest'ultimo scegliendo, fra le tante argomentazioni tirate in ballo dagli altri banditi, una di tipo prettamente letterario:

---

<sup>59</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 539.

“Ma il padrone della fattoria, che non sapeva leggere né scrivere, possedeva tuttavia un libro, rilegato in cuoio, che si chiamava il “Sencler delle isole”, e che gli chiesi per leggerlo nei miei riposi. Fu, quello, il primo romanzo che trovai, perché prima avevo conosciuto solo libri di studio. In quello trovai altre verità, molto straordinarie.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 313.

“... A guerra foi grande, durou tempo que durou, encheu este sertão. Nela todo o mundo vai falar, pelo Norte dos Nortes, em Minas e na Bahia toda, constantes anos, até em outras partes... Vão fazer cantigas, relatando as tantas façanhas... Pois então, xente, hão de se dizer que aqui na SempreVerde vieram se reunir os chefes todos de bandos; com seu cabras valentes, montoeira completa, e com o sobregoverno de Joca Ramiro – só para, no fim, fim, se acabar com um homenzinho sozinho – se condenar de matar Zé Bebelo, o quanto fosse um boi de corte? Um fato assim é honra? Ou é vergonha?...”<sup>60</sup>

Solo Riobaldo infatti, fra gli altri *jagunços*, può portare all’attenzione della banda e valorizzare un aspetto come questo. Egli ha sempre ben presente in mente la canzone di Siruiz, che tanto gli ha fatto ammirare i banditi, sa quanto potere di fascinazione abbia la parola e quanto essa sia importante per veicolare i fatti che sta vivendo, in una cultura come quella del *sertão* in cui la tradizione orale è l’unico strumento perché la gran parte della popolazione possa fruire della cultura. Lui stesso infatti, per tutta la sua carriera di bandito, compone canzoni usando la creazione letteraria come metodo di riflessione per indagare la propria condizione esistenziale e diffondere lo stile di vita dei *jagunços*. In questo caso il protagonista porta all’attenzione degli altri banditi il fatto che le loro azioni saranno materia per molte canzoni e che esse saranno quindi note e sotto giudizio, con conseguenze sulla loro fama. Un ipotetico testo dunque, evocato da Riobaldo, ha il potere di modificare la realtà e di incanalarla verso un’altra direzione.

Tratti fondamentali del protagonista, derivanti dalla sua formazione, sono inoltre la buona memoria e la capacità di pensare, di dubitare e di analizzare le situazioni che si troverà davanti. Esse, mentre sono quasi un ostacolo al

---

<sup>60</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 384.

“...La guerra è stata grande, è durata il tempo che è durata, ha riempito di sé questo *sertão*. Tutti ne parleranno, per il Nord dei Nord, a Minas e nella Bahia tutta, per anni in continuazione, perfino in altre parti... Saranno composte cantate, raccontando le molte imprese... Ebbene, gente, dovranno forse dire che qui nella Sempre-Verde vennero a riunirsi i capi di tutte le bande, con i loro uomini valorosi, al completo, e con il sopralluogo di Joca Ramiro – solo per, alla fin fine, eliminare un ometto solo solo – condannare a morte Zé Bebelo, come se fosse un bue da macello? Un fatto così è onore? O è vergogna?...”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 228.

suo essere fattivo e lo intralciano nel prendere decisioni di vita radicali, saranno funzionali e serviranno da base per il compito che si trova davanti da anziano: raccontare la sua storia e fare chiarezza in ciò che ha vissuto, cercando le motivazioni che lo hanno portato fin lì. Per ripercorrere i fatti dalla sua vita si avvale dell'aiuto di un interlocutore anch'egli colto, un uomo che viene dalla città che si trova lì di passaggio e che Riobaldo ospita a casa sua. Per qualificarsi davanti all'ascoltatore, all'inizio della narrazione, il protagonista parla dei suoi studi e del suo perdurante interesse per le lettere:

“Não é que eu esteja analfabeto. Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Curralinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. Em folhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas. Ah, não é por falar: mas, desde o começo, me achavam sofismado de ladino. E que eu merecia de ir para cursar latim, em Aula Régia – que também diziam. Tempo saudoso! Inda hoje, apreço um bom livro, despaçado. Na fazenda O Limãozinho, de um meu amigo Vito Soziano, se assina desse almanaque grosso, de logogrifos e charadas e outras divididas matérias, todo ano vem. Em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos – missionário esperto engambelando os índios, ou São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo... Eu gosto muito de moral.”<sup>61</sup>

Anche in questo passo ritroviamo la nostalgia della sua giovinezza, in cui lo studio lo appassionava e lo gratificava, ed il rimpianto per una vita che avrebbe potuto fondarsi sulle occupazioni intellettuali che è rimasta soltanto un abbozzo. Questo bagaglio culturale però torna ad essere fondamentale

---

<sup>61</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 13.

“Non che io sia analfabeta. Ho studiato, per più di un anno, mediante il sillabario, il mandare a memoria e la ferula. Ho avuto un maestro, Maestro Luca, nel Curralino, ho imparato a memoria la grammatica, le operazioni, la regola-del-tre, perfino geografia e studio patrio. In grandi fogli, con cura, ho tracciato belle carte geografiche. Ah, non faccio per dire; ma, fin dal principio, mi trovavano svelto nel ragionare. E che sarei dovuto andare a studiare latino, nella scuola della capitale – dicevano pure. Tempo di nostalgia! Anche oggi, apprezzo un buon libro, di quando in quando. Nella fazenda Il Limoncino, del mio amico Vito Soziano, fanno l'abbonamento a uno di quei grossi almanacchi, pieni di logogrifi e sciarade e altre distinte materie, arriva ogni anno. Tuttavia, do la preminenza alla lettura giovevole, vita di santo, virtù ed esempi – missionario furbo che mette nel sacco gli indii, o San Francesco d'Assisi, Sant'Antonio, San Geraldo... Mi piace molto la morale.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 15.

nel momento in cui si appresta a scrivere le sue memorie e Riobaldo ne parla per stabilire un punto di contatto con il suo ascoltatore, del giudizio del quale ha bisogno per riuscire nel compito che si è prefissato. Il protagonista sente infatti la necessità di confrontarsi con qualcuno che abbia gli strumenti cognitivi per seguirlo nel suo racconto e che allo stesso tempo non sia coinvolto, poiché un interlocutore distaccato ed obiettivo, il cui ruolo preminente è quello di ascoltare il fiume di ricordi del protagonista stesso, garantisce la possibilità di poter accogliere anche i pensieri più segreti del narratore.

Secondo Walnice Nogueira Galvão:

“Essas observações todas relacionam-se com a transformação da vida – caótica, desnorteante, desconexa – em texto compreensível. Para a transposição de sua experiência em texto, Riobaldo solicita a colaboração de seu interlocutor, também ele um letrado. Riobaldo espera que o equipamento do saber venha em seu auxílio nessa tarefa, dando-lhe confiança e segurança. [...] Por que é que Riobaldo quer transformar sua vida em texto? Para poder compreendê-la, porque “a vida não é intencional”. ”<sup>62</sup>

Riobaldo vuole quindi padroneggiare la sua vita almeno nel ricordo, vuole mettere ordine ad eventi, azioni e propri meccanismi psicologici che mentre si stavano svolgendo non ha compreso ma che lo hanno portato fin lì, ad essere quello che è in quel momento. Il mezzo che elegge per portare a termine questo compito così arduo è appunto il testo scritto, che aiuti a fissare le varie tappe della sua vita in modo che il protagonista riesca finalmente a vedere il nesso causale che le lega ed il perché la sua esistenza è stata caratterizzata da determinate esperienze invece che da altre. Il testo deve spiegare la vita e darle coerenza, una coerenza che essa però non

---

<sup>62</sup> W. NOGUEIRA GALVÃO, *As formas do falso*, cit., p. 84.

“Tutte queste osservazioni si relazionano alla trasformazione della vita – caotica, disorientante, sconnessa – in testo comprensibile. Per la trasposizione della sua esperienza in testo, Riobaldo sollecita la collaborazione del suo interlocutore, anch’egli letterato. Riobaldo spera che l’insieme di conoscenze venga in suo aiuto in questo compito, dandogli fiducia e sicurezza. [...] Perché Riobaldo vuole trasformare la sua vita in testo? Per poter comprenderla, perché “la vita non è intencional”. ”

Traduzione mia.

possiede, o almeno non fino in fondo. La scrittura quindi, fin da quando Riobaldo scrive versi e canzoni, è un modo per lui per conoscere e conoscersi, per svelare il mistero della vita e dell'interiorità umana. Mentre però la forma poetica obbedisce di più all'istinto e si inserisce nel flusso degli eventi, rappresenta cioè in modo frammentario la situazione del protagonista in quello specifico momento, il compito che egli affronta alla fine della sua esistenza ha una portata maggiore, dovendo essere più articolato e dovendo dare conto di tanti aspetti diversi che si sono susseguiti durante il suo percorso nel mondo.

Questo atteggiamento di costante indagine e messa in dubbio caratterizza Riobaldo anche nella sua esperienza di *jagunço* nella banda di Joca Ramiro ed anch'esso deriva dalla sua formazione letteraria. Per il protagonista tutto ha bisogno di essere analizzato ed egli non dà mai niente per scontato: un modo di vivere e di operare simile a quello di uno scienziato, per il quale nulla è dato a priori.

L'indagine che compie Riobaldo è soprattutto a livello di etica ed investe in primo luogo i costumi della banda ed in secondo luogo se stesso rispetto ad essi. Simile al Karl Moor de *I masnadieri* di Schiller<sup>63</sup>, ma senza la ribellione ad un potere tirannico e fuori dal tipo dell'eroe romantico che caratterizza quest'ultimo personaggio, Riobaldo si scontra con le contraddizioni morali che rileva nella vita dei banditi e di conseguenza quindi, pur non arrivando mai a compiere violenze gratuite, nella sua.

Subito, appena si aggrega al gruppo, si accorge di essere diverso dagli altri componenti e la sensazione è reciproca:

“Ao às-tantas me aceitaram; mas meio atalhados. Se o que fossem mesmo de constância assim, por tempero de propensão; ou, então, por me arrediarem, porquanto me achando deles diverso? Somente isto nos princípios. Sendo que eu soube que eu era mesmo de outras extrações. Semelhante por este exemplo, como logo entendi: eles queriam completo ser jagunços, por alcanço, gala mestra [...]”<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> F. SCHILLER, *I masnadieri*, cit.

<sup>64</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 225.

La diversità sta nel fatto che gli altri hanno scelto di entrare a far parte della banda di propria volontà e si pongono in maniera acritica rispetto a questo modo di vivere, accettando tutto ciò che esso comporta. Riobaldo invece, fuggito da una banda, si trova a far parte di un'altra per il solo motivo di seguire Reinaldo. Senza una vera predisposizione, pur avendo ricevuto un addestramento dal padre che lo ha reso un ottimo tiratore, e possedendo quindi la tecnica delle armi, si trova a fare il bandito, ma non riesce a comportarsi e soprattutto a pensare come gli altri. Riobaldo infatti ha un sistema valoriale completamente differente e non riesce ad interiorizzare ed a seguire il codice morale vigente nella banda. Eppure, come giustamente fa notare Walnice Nogueira Galvão:

“A ambigüidade da condição jagunça, por ele percebida, vem sobrepor-se a ambigüidade da sua própria formação. Daí advêm as razões do sentir-se igual. “Então, eu era diferente de todos ali?”, interroga-se ele; e responde: “Era”. No paragrafo seguinte, interroga-se novamente: “E eu era igual àqueles homens? Era.”; pois, não se deixou levar para ser jagunço e não vai continuar a sê-lo?”<sup>65</sup>

Il protagonista infatti, pur sentendosi diverso per formazione e per inclinazione dagli altri banditi, non è stato costretto a diventare uno di loro e, nonostante la profonda ambiguità della sua posizione, rimane con loro e vive quella vita.

Riobaldo entra subito in conflitto con la logica che governa i *jagunços* quando si chiede se Joca Ramiro è un uomo buono, domanda alla quale gli altri

---

“A poco a poco mi accettarono; ma mezzo perplessi. O che fossero proprio così, in genere, per propensione naturale; oppure, allora, erano portati a scostarsi, per il fatto di trovarmi diverso da loro? Questo soltanto in principio. Io stesso mi rendevo conto che ero di altra estrazione. E lo capii subito, tanto per dare un esempio: loro volevano essere del tutto *jagunços*, per importanza, con tutti i galloni [...]”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 138.

<sup>65</sup> W. NOGUEIRA GALVÃO, *As formas do falso*, cit., p. 107.

“L’ambiguità della condizione dei *jagunços*, da lui percepita, va a sovrapporsi all’ambiguità della sua propria formazione. Da questo derivano le ragioni per sentirsi differente e derivano allo stesso modo le ragioni per sentirsi uguale. “Allora, io ero diverso da tutti quelli lì?”, si interroga; e risponde “Lo ero.” Nel paragrafo seguente, si domanda di nuovo: “Ed io ero uguale a quegli uomini? Lo ero.”; infatti, non si era lasciato portare ad essere un *jagunço* e non continuerà ad esserlo?”

Traduzione mia.

banditi, compreso Reinaldo, rispondono in modo dogmatico, senza dare una vera motivazione. Egli si pone questo quesito perché il capo della sua banda, Ermogene, che prende appunto gli ordini da Joca Ramiro, gli suscita un immediato odio per la violenza e la freddezza che dimostra. Si chiede quindi come può Joca Ramiro, considerato da tutti capo buono e giusto, avere eletto a vice un uomo così profondamente cattivo:

“Puxei conversa com Diadorim. Por que era que Joca Ramiro, sendo chefe tão subido, de nobres costumes, consentia em ter como seu alferes um sujeito feito esse Hermógenes, remarcado no mal? Diadorim me escutou depressa, tal duvidou de meu juízo: – “Riobaldo, onde éque você está vivendo com a cabeça? O Hermógenes é duro, mas leal de toda confiança. Você acha que a gente corta carne é com quicé, ou é com colher-de-pau? Você queria homens bem-comportados bonzinhos, para com eles a gente dar combate a Zé Bebelo e aos cachorros do Governo?!”. ”<sup>66</sup>

Solo Riobaldo, visto che gli altri non giudicano così male Ermogene poiché il valore supremo dal loro punto di vista è la fedeltà, comprende da subito l'animo di quest'ultimo, prima che i fatti gli diano ragione ed egli uccida Joca Ramiro. Le qualità intellettive del protagonista sono anche in questo caso valorizzate, ma ancora una volta egli al pensiero non riesce a far seguire l'azione e di fatto non riesce in seguito ad impedire la morte del capo.

Questa contraddizione ha un ruolo importante nel senso di tradimento che si impadronisce di nuovo di lui quando viene interrogato sulle abitudini della banda di Zé Bebelo; Riobaldo infatti, come gli è successo quando si è trovato a dover raccontare a Zé Bebelo i costumi guerrieri della banda della quale

---

<sup>66</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 236.

“Ne parlai con Diadorim. Come mai Joca Ramiro, che era un capo così elevato, di nobili costumi, accettava di avere per suo luogotenente un individuo come quell'Ermogene, rimarcato nella malvagità? Diadorim mi ascoltò impaziente, quasi dubitante del mio senno: “Riobaldo, dove stai con la testa? L'Ermogene è duro, ma è leale di tutta fiducia. Pensi che la gente possa tagliare la carne con coltello senza lama, o con cucchiaino di legno? Vorresti degli uomini tutti bonini e ammodino, per dare combattimento a Zé Bebelo e ai cani del Governo?!”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 144.

ora appartiene e alla quale in giovinezza si è sentito legato, si sente un traditore e non capisce a chi deve lealtà. Il protagonista è quindi di nuovo in una situazione di profonda ambiguità ed ambivalenza, poiché si sente diviso fra due avversari in lotta per i quali però nutre stima e rispetto. Anche questo è frutto del suo non sapere chi è e che cosa vuole. Egli infatti non appartiene mai fino in fondo a nessun mondo, poiché non riuscendo a prendere una decisione riguardo alla propria esistenza non sceglie mai una direzione univoca da seguire e lascia che le diverse istanze siano compresenti dentro di sé e che siano in continuo conflitto: per questo si sente perennemente posticcio e mai completamente a suo agio nelle situazioni che si trova a vivere.

Riobaldo inoltre deve confrontarsi con le brutali azioni dei banditi, delle quali parla con orrore. Racconta come essi in tempo di pace venissero mandati a fare razzie, uccidere e stuprare nei villaggi perché si mantenessero costantemente allenati alla lotta e successivamente riporta un episodio che coinvolge Ermogene ed un prigioniero:

“Mas, outra vez, quando um inimigo foi pego, ele mandou: – “Guardem este.” Sei o que foi. Levaram aquele homem, entre as árvores duma capoeirinha, o pobre ficou lá, nhento, amarrado na estaca. O Hermógenes não tinha pressa nenhuma, estava sentado, recostado. A gente podia caçar a alegria pior nos olhos dele. Depois dum tempo, ia lá, sozinho, calmoso? Consumia horas, afiando a faca. Eu ficava vendo o Hermógenes, passado aquilo: ele estava contente de si, com muita saúde. Dizia gracejos.”<sup>67</sup>

L'uccisione a sangue freddo dei prigionieri è respinta e fortemente condannata da Riobaldo, che quando prestava servizio per Zé Bebelo già

---

<sup>67</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 235.

“Ma, una volta, quando un nemico fu fatto prigioniero, lui ordinò: “Questo qui conservatelo per me.” So quello che avvenne. Portarono quell'uomo, tra gli alberi di un boschetto, il poveraccio rimase là, ridotto a cosa da nulla, legato a un palo. L'Ermogene non aveva nessuna fretta, stava seduto, appoggiato. Uno poteva scorgere nei suoi occhi la peggiore allegria. Dopo un po' di tempo, sarebbe andato là, soletto, calmo? Passava ore, affilando il coltello. Finita la cosa, rimasi a vedere l'Ermogene: era contento di sé, con molta salute. Diceva barzellette.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., pp. 143 - 144.



provava pietà per loro e si rallegrava del fatto che egli non permettesse che venissero assassinati ma che piuttosto li facesse portare al carcere pubblico. Il fatto che Ermogene ed altri banditi provassero addirittura piacere nel compiere azioni di questo tipo e che esse risultassero parte integrante della vita quotidiana dei *jagunços* lo sconvolge; egli infatti rifiuta la violenza pura e fine a se stessa ed è dotato di una profonda empatia verso ogni essere umano. Né è la prova la scena della prima battaglia che lo vede parte attiva, scelto da Ermogene per la sua proverbiale abilità di tiratore, che gli vale anche il suo secondo soprannome : Tatarana.

“Aqueles mortes, que eram para daí a pouco, já estavam na cabeça do Hermógenes. Eu não tinha nada com aquilo, próprio, eu não estava só obedecendo? Pois, não era? Ao que, o meu primeiro fogo tocaieiro. Danado desuso disso é o antes –tanto antes, ror.”<sup>68</sup>

Qui Riobaldo si trova per la prima volta ad essere carnefice, ad uccidere persone che non aveva nessun motivo d’odio personale per uccidere e a doversi confrontare col male che lui stesso può fare. Cerca di tranquillizzare la sua coscienza pensando che sta eseguendo degli ordini che vengono da Joca Ramiro, capo buono e giusto, e prova quindi a deresponsabilizzarsi rispetto a quello che sta facendo, ma sa che in fondo non può esimersi dalla colpa di cui si sta macchiando. Tenta di addossare la responsabilità di quelle morti ad Ermogene, al destino e successivamente ad uno stato di cose che vige nel *sertão*, ma in coscienza non riesce comunque ad accettare queste motivazioni e sa che si è contaminato in prima persona, che questo combattimento è stato un battesimo all’insegna del male.

L’aspetto che però più lo turba del mondo del quale adesso fa parte è l’affilarsi i denti da parte di alcuni banditi. Una pratica barbara e scioccante, che oltretutto viene fatta con strumenti inadatti e di uso comune come coltelli

---

<sup>68</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 286.

“Quelle morti, che dovevano avvenire lì a poco, già stavano nella testa dell’Ermogene. Io non avevo niente a vedere con quello; io non stavo soltanto obbedendo? Ebbene, non era così? Il mio primo combattimento, d’imboscata. Il guaio di non esserci abituati è il prima – un prima così prolungato, un’enormità.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., pp. 173 – 174.

e che provoca loro un insensato dolore. Egli prova disgusto e terrore davanti ad un'usanza così animalesca ed arretrata, perpetrata da uomini dei quali egli apprezza aspetti come il coraggio e il cameratismo.

Dopo aver imparato a conoscere realmente il mondo dei banditi, si accorge che la visione che ne aveva in precedenza era idealizzata e non totalmente corrispondente alla verità. Si ricorda dunque della canzone di Siruiz e confronta l'aura di mistero e di fascino che aveva circondato il suo primo incontro con la banda della quale adesso fa parte con le atrocità che ha visto con i propri occhi diventandone membro a tutti gli effetti. Vede che tutto ciò che aveva suscitato la sua ammirazione era in realtà dato da una prospettiva totalmente diversa e falsante e deve venire a patti col fatto che quel momento magico della sua giovinezza, che ha rivestito così tanta importanza per lui, non coincide con la vera essenza della vita dei *jagunços*. Alla disillusione si unisce anche il dispiacere nell'apprendere che Siruiz è morto, ucciso dalla banda di Zé Bebelo nel periodo in cui lui stesso era con essa. La morte di un ideale rivelatosi mendace si concretizza nella morte di quello che per lui è stato un mentore per quanto riguarda l'ispirazione letteraria, che ancora una volta riveste un ruolo preminente nell'acquisizione della conoscenza. A questo punto gli viene insegnata un'altra canzone:

“Olererêêê, baiana... Eu ia e  
não vou mais: Eu faço  
que vou lá dentro, oh baiana, e volto  
do meio p'ra trás...”<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 243.

“Olerêê, bai-  
ana...

Io andavo e

più non vado:

Io fin-

go che vado là dentro, oh baiana,

e me ne

torno

qui...”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., pp. 148 -149.

È l'inno guerriero dalla banda, che verrà cantato anche quando, molto tempo dopo, Riobaldo diventerà capo col nome di Urutù Bianco. Questo però ha poco a che fare con un vero e proprio inno guerriero, visto che nel testo non si parla di battaglie né si fa riferimento a banditi. Come questo romanzo ci ha abituato si tratta di una canzone essenzialmente ambigua, che rappresenta il movimento costante e incerto di un individuo e che per questo risulta aderente sia alla condizione dei *jagunços* sia alle onnipresenti oscillazioni dell'animo di Riobaldo.

Come summa conclusiva è opportuno citare ancora una volta le parole di Walnice Nogueira Galvão, che così riassume le contraddizioni, esplicate nel dettaglio in questo capitolo, che si trova a vivere il protagonista e che condizioneranno i fatti che Riobaldo vivrà in seguito:

“Filho de fazendeiro e futuro fazendeiro cumprindo destino de plebeu, letrado vivendo vida de iletrado, homem de mulheres amando um homem, mente exercitada perdendo-se no calor da ação, Riobaldo não consegue firmar a noção da própria identidade e tomba na dúvida.”<sup>70</sup>

Per questo, come ripetuto più e più volte in tutto il corpo del romanzo, *viver è muito perigoso*: senza punti fermi riguardo alla propria identità e di conseguenza assalito dai dubbi su cosa fare il protagonista percepisce il vivere come una continua minaccia e, insoddisfatto da qualunque opzione, vede in ogni scelta una trappola ed un passo falso.

---

<sup>70</sup> W. NOGUEIRA GALVÃO, *As formas do falso*, cit., p. 106.

“Figlio di *fazendeiro* e futuro *fazendeiro* che compie il destino del plebeo, letterato che vive la vita dell'illetterato, uomo eterosessuale che ama un uomo, mente esercitata che si perde nel calore dell'azione, Riobaldo non riesce ad affermare la propria identità e cade nel dubbio.”

Traduzione mia.

## **2.0 DIADORIM E OTACILIA: IL BIVIO**

### **2.1 Il rapporto con Diadorim e l'ambiguità sessuale.**

Se Riobaldo ha potuto convivere con l'ambiguità data dalle diverse istanze interiori e dalle esperienze contraddittorie che si è trovato a vivere, rimandando ogni presa di posizione e pagando il prezzo di ciò col sentirsi costantemente provvisorio, con l'incontro con Diadorim e Otacilia per la prima volta si trova davanti ad un bivio.

Queste due figure, diametralmente opposte sia per quanto riguarda gli aspetti caratteriali sia per le prospettive di vita che incarnano, e che risultano fondamentali per l'esistenza del protagonista, rappresentano quindi per Riobaldo il punto di svolta perché fondamentali per la sua esistenza. Egli infatti in entrambi i casi sente un immediato legame ed un senso di appartenenza che si rivelano al primo contatto che ha con loro. Il rapporto che instaura con l'uno però si rivelerà da subito inconciliabile ed escludente nei confronti dell'altro e costringerà il protagonista a compiere una scelta, che non riguarderà solamente la sfera affettiva dello stesso ma che avrà una portata esistenziale e consisterà quindi anche nella definizione dell'identità di Riobaldo.

Il primo incontro con Diadorim avviene durante l'infanzia di Riobaldo, quando egli vive ancora con la madre. Esso è l'unica scena appartenente a quel periodo che il protagonista ricorda e narra con dovizia di particolari, evidenziandone per ciò stesso l'importanza fondamentale.

Il protagonista si trova al porto del fiume Rio de Janeiro, dove si era recato per desiderio della madre per chiedere l'elemosina dopo una malattia che lo aveva colpito e dalla quale era appena guarito. Lì vede Diadorim, di qualche anno più piccolo di lui, che non sapendo il suo nome, chiama il Bambino in questa occasione e finché non lo incontra di nuovo in età adulta:

“Mas eu olhava esse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que ele era muito diferente, gostei daquelas

finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. Porque ele falava sem mudança, nem intenção, sem sobejo de esforço, fazia de conversar uma conversinha adulta e antiga. Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora, mas ficasse, sobre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira – só meu companheiro amigo desconhecido. [...] Senti, modo meu de menino, que ele também se simpatizava a já comigo. [...] Saiba o senhor, o de-janeiro é de águas claras. E é rio cheio de bichos cágados. Se olhava a lado, se via um vivente desses – em cima de pedra, quentando sol, ou nadando descoberto, exato. Foi o menino quem me mostrou. E chamou minha atenção para o mato da beira, em pé, paredão, feito à régua regulado. – “As flores...” – ele prezou. [...] A bem dizer, ele pouco falasse. Se via que estava apreciando o ar do tempo, calado e sabido, e tudo nele era segurança em si. Eu queria que ele gostasse de mim.”<sup>71</sup>

Da subito quindi Riobaldo prova un sentimento di affetto per il Bambino e, come succederà anche più tardi, sente che non vorrebbe più separarsi da lui. Più che un primo incontro sembra un riconoscimento fra anime affini: i due si capiscono immediatamente a vicenda, apprezzano la compagnia l'uno dell'altro e spontaneamente consolidano questa subitanea sinergia raccontandosi un po' delle loro vite, comportandosi con la spontaneità di chi ha già accordato all'altro la propria amicizia.

Già in questo incontro si delineano le caratteristiche che agli occhi di Riobaldo connoteranno il Bambino in tutto il percorso di vita che faranno in seguito insieme. Egli è rappresentato come una figura ambivalente,

---

<sup>71</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 138 - 139 - 140.

“Ma io guardavo quel bambino, con un piacere di compagnia, come mai per nessuno avevo provato. Trovavo che era molto diverso, mi piacevano quelle fattezze fini, la stessa voce, molto gentile, molto gradevole. Perché lui parlava senza cambiamenti, né intenzione, senza eccesso di sforzo, faceva del parlare una conversazioncina adulta e antica. Venni accogliendo in me il desiderio che lui non andasse più via, ma restasse, ore e ore, e così come era in quel momento, senza molto chiacchierare, senza giocare – solo mio compagno amico sconosciuto. [...] Sentii, nel mio modo di bambino, che anche lui già simpatizzava con me. [...]”

Sappia vossignoria, il Rio-de-Janeiro è di acqua chiara. È fiume pieno di tartarughe. Si guardava da un lato, e si vedeva una di queste bestie – sopra una pietra, scaldandosi al sole, o nuotando scoperta, diligente. Fu il bambino che me le mostrò. E richiamò la mia attenzione sulla foresta della sponda, dritta, una muraglia, come squadrata con la riga. “I fiori...” apprezzò. [...] A dire il vero, lui parlava poco. Si vedeva che stava apprezzando l'aria del tempo, silenzioso e conoscitore, e tutto in lui era sicurezza di sé. Io desideravo tanto che lui mi volesse bene.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., pp. 87 - 88 - 89.

connotata da aspetti quasi opposti fra loro, che il protagonista nota e che gli creano confusione e turbamento; Riobaldo infatti non saprà mai, fino alla fine del romanzo, il segreto che Diadorim è costretto a nascondere perfino a lui, cioè che in realtà è una donna. Riobaldo quindi, all'oscuro di questo, non sa come interpretare le diverse istanze che percepisce essere parti integranti della personalità dell'amico. Già nell'episodio dell'incontro sono presenti tutti gli elementi che compongono la misteriosa figura di Diadorim, che si possono raggruppare sotto i due poli del femminile e del maschile e che hanno anche una funzione anticipatoria rispetto al disvelamento finale. Nel passo citato il narratore si sofferma sulla sua fisicità, che è da subito descritta come delicata ed aggraziata, sulla sua voce gradevole e sui suoi modi gentili e composti. In seguito parla del suo amore per la natura e del suo sguardo attento e costantemente stupito nell'osservarla, atteggiamento che trasmetterà a Riobaldo e che occuperà avrà un valore importante nel loro rapporto.

Mentre in questa prima parte dell'incontro predominano quindi i tratti più tipicamente femminili, cioè i particolari inerenti all'aspetto fisico ed al modo di porsi e quelli che riguardano il suo lato contemplativo e sensibile alla bellezza, nella seconda emergono invece quelli che afferiscono al mondo maschile. I due infatti, dietro desiderio del Bambino, prendono una canoa e vanno a fare un giro sul fiume. Riobaldo acconsente a seguirlo perché riconosce subito l'autorità dell'amico, molto più indipendente e sicuro di sé di quanto lui non sia, ma si sente assalire dalla paura data dall'acqua e dal fatto che non sa nuotare. Il Bambino si accorge di questo sentimento che si è impossessato di Riobaldo e gli dà un insegnamento che, per tutta la vita, il protagonista farà fatica a seguire, cioè che è necessario avere coraggio. Anch'egli, rivela, non sa nuotare, ma nonostante questo non ha paura. La paura è infatti un sentimento che non gli appartiene, il Bambino non sa nemmeno che cosa sia.

Anche questo tratto è particolarmente significativo nella caratterizzazione del personaggio e dell'influenza che ha sul protagonista; Riobaldo infatti trova in lui un punto di riferimento, una personalità solida e sicura di sé e delle

proprie azioni, che fa da contrappunto alla mancanza di prospettive e di consapevolezza di sé e del mondo che, come analizzato nel precedente capitolo, affliggono il protagonista. Il Bambino al contrario di Riobaldo non ha dubbi, non ha remore nel prendere decisioni e sa affrontare rischi, perché sa che ogni passo verso l'affermazione della propria individualità ne comporta e che è necessario affrontarli a viso aperto. Per questa impostazione caratteriale e per la forza d'animo che il Bambino dimostra in ogni gesto il protagonista si avvicina a lui come se egli fosse una sorta di fratello maggiore, una figura che trasmette un senso di protezione e di fiducia.

Questo primo incontro culmina con un episodio inquietante, che ha la funzione di individuare fin dall'inizio il tono ambiguo della relazione che si instaura fra i due e che consiste nel palesarsi di un uomo che fa delle insinuazioni sul rapporto dei due bambini:

“Antojo, então, por detrás de nós, sem avisos, apareceu a cara de um homem! As duas mãos dele afastavam os ramos do mato, me deu um susto somente. Por certo algum trilho passava perto por ali, o homem escutara nossa conversa. À fé, era um rapaz, mulato, regular uns dezoito ou vinte anos; mas altado, forte, com as feições muito brutas. Debochado, ele disse isto: – “Vocês dois, uê, hem?! Que é que estão fazendo?...” Aduzido fungou, e, mão no fechado da outra, bateu um figurado indecente. [...] Mas, o que eu menos esperava, ouvi a bonita voz do menino dizer: – “Você, meu nego? Está certo, chega aqui...” A fala, o jeito dele, imitavam de mulher. Então, era aquilo? E o mulato, satisfeito, caminhou para se sentar juntinho dele. [...] Mulato pulou para trás, ô de um grito, gemido urro. Varou o mato, em fuga, se ouvia aquela corredoura. O menino abanava a faquinha nua na mão, e nem se ria. Tinha embebido ferro na coxa do mulato, a ponta rasgando fundo.”<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 143 - 145 - 146.

“Come apparizione, allora, dietro a noi, senza avviso, emerse la faccia di un uomo! Con le mani allontanava i rami dei cespugli, mi diede addirittura uno spavento. Di certo, qualche sentiero passava lì vicino, l'uomo aveva sentito la nostra conversazione. Invero, era un giovane mulatto, di un diciotto o venti anni; ma alto, forte, di fattezze molto rozze. Debosciato, disse: “Voi due, uê, ehm? Che è che state facendo?...” E in aggiunta respirò forte per il naso, e, battendo una mano sull'altra chiusa, fece un gesto indecente. [...] Ma, quel che meno mi aspettavo, sentii la bella voce del bambino dire: “Tu, giovanotto mio? Sta bene, vieni qui...” Il parlare, i modi, imitavano quelli di una donna? Allora, era quello? E il mulatto, tutto contento, mosse per andarsi a sedere ben vicino a lui. [...] Il mulatto saltò indietro, con un grido, un urlo di dolore. Attraversò i cespugli, in fuga, si udiva il suo galoppare. Il bambino sventolava un coltellaccio aperto in mano, e neppure sorrideva. Aveva imbevuto il ferro nella coscia del mulatto, e la punta aveva lacerato in profondità.”

Questa scena, centrata sull'allusione riguardo all'orientamento sessuale dei due, ha lo scopo di anticipare la natura del rapporto fra i due e la lotta interiore del protagonista nell'accorgersi dell'amore che prova per Diadorim, che si estenderà per tutto il romanzo. Getta quindi un'ombra sulla liceità di questo legame nell'ottica della morale comune, in special modo in quella fortemente *machista* dei *jagunços*. Questo tema però non sarà mai pubblicamente affrontato all'interno del gruppo, ma rimarrà sempre sotto traccia e costituirà uno degli innumerevoli dubbi di Riobaldo sulla propria identità.

Nel passo citato si precisa anche l'essenza del coraggio che caratterizza Diadorim, del quale precedentemente era evidenziato l'aspetto positivo. In questo caso emerge la parte oscura e degenerata di esso, esemplificata nella reazione del Bambino alle proposte oscene dell'uomo: la violenza infatti, anche se mai fine a se stessa, costituirà una parte importante nella sua vita di bandito, nella quale, anche per questo aspetto, Diadorim è, a differenza di Riobaldo, perfettamente a suo agio.

Il primo incontro dei due personaggi lascerà un segno profondo nel protagonista, il quale, sebbene i due abbiano trascorso insieme un tempo di appena poche ore e si separino subito dopo per ritrovarsi solo dopo anni, porterà sempre vivo dentro di sé il ricordo di quel giorno.

Questo episodio si collega infatti all'unico altro narrato riguardante il periodo della sua giovinezza, ovvero l'incontro con la banda di *jagunços*. Entrambi sono accomunati dalla stessa atmosfera percepita dal protagonista, da uno spirito di avventura e di mistero che ammalia Riobaldo fin dal primo momento; infatti in tutti e due i casi egli si trova a rapportarsi con un mondo diverso da quello in cui è sempre vissuto e con un immaginario virile, espressione di forza e valore, che gli suscitano una profonda ammirazione.

Riobaldo e Diadorim si incontreranno di nuovo solo dopo l'esperienza del primo presso Zé Bebelo e la sua successiva fuga. Questo ritrovarsi è narrato dal protagonista come un subitaneo riconoscimento, come una folgorazione



che non lascia spazio ad altri pensieri se non a quello della necessità di un percorso di vita comune da quel momento in poi:

“Agüentei aquele nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado. Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria. Soflagrante, conheci. O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! [...] E ele se chegou, eu do banco me levantei. Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho. Arvoamento desses, a gente estatela e não entende; que dirá o senhor, eu contando só assim? Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque ele faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois. Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram – isso no estado de tudo percebi. O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; às vezes pode ser o mais adivinhado e conteúdo; isto também. E ele como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Ele se chamava o Reinaldo.”<sup>73</sup>

Riobaldo dunque, che prima del palesarsi del Bambino si trovava in una situazione di profonda indecisione su che cosa fare della sua vita, è travolto da questo incontro e sente che non potrà più separarsi da lui, che da quel momento in poi le loro esistenze sono legate. Già da questo secondo incontro appare evidente che il sentimento che il protagonista prova non è di semplice amicizia, ma piuttosto di amore, anche se egli lo negherà per lungo tempo perfino a se stesso: di nuovo il narratore indugia infatti sui tratti fisici di

---

<sup>73</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 188 – 189.

“Sostenni quell’apparizione nei miei occhi, e ne ebbi un tremito, in vibrazione di sgomento. Ma era uno sgomento di cuore in festa, somigliava alla maggiore delle allegrie. Issofatto, lo riconobbi. Il giovane, così differente e vistoso, era, sa dunque vossignoria chi, ma chi, proprio? Era il Bambino! [...] E lui si avvicinò, io mi alzai dalla panca. Gli occhi verdi, che sembravano tanto grandi, il memorabile delle lunghe ciglia, la bocca più che bella, il naso fino, lievemente affilato. Uno stordimento di quel genere, uno lo subisce e non l’intende; che dirà vossignoria, raccontandolo io soltanto così? Io volevo andare verso di lui, per abbracciarlo, ma mi mancò il coraggio. Perché lui si arrestò, come in una ripulsa, imbarazzato. Ma mi riconobbe, visibile. I nostri occhi padroni di noi due. So che deve essere stato un che di forte, perché le altre persone notarono qualcosa di nuovo – me ne resi conto pur in quelle condizioni. Il Bambino mi diede la mano: e quel che una mano dice all’altra mano è cosa breve; a volte, più che altro indovinata e contenuta; anche questo. E lui ebbe una specie di sorriso. Dico a vossignoria: fino a oggi per me sta sorridendo. Dico. Lui si chiamava Reinaldo.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., pp. 116 – 117.

Diadorim, dolci e femminei, sul gioco di sguardi che si instaura fra i due e sull'istintivo desiderio di un contatto fisico da parte di Riobaldo.

La rivelazione del nome del Bambino anticipa quella riguardo alla sua scelta di vita, cioè il banditismo. Il nome Reinaldo infatti richiama da vicino la figura di Rinaldo, personaggio appartenente al ciclo carolingio, uno dei dodici Paladini di Francia, oltre al protagonista della "Gerusalemme Liberata" di Torquato Tasso. Esso, che si rivelerà poi essere un nome fittizio, identifica quindi il combattente valoroso per antonomasia ed introduce al mondo dei *jagunços*, in funzione del quale è stato creato dal personaggio.

Riobaldo quindi, per seguire Diadorim, dovrà entrare a far parte della banda e diventare lui stesso un bandito. Questa scelta è quindi in parte obbligata, visto che avviene non per un preciso desiderio del protagonista ma in funzione del legame che egli sente per Diadorim, che rappresenta per lui la priorità, qualcosa al quale non può sfuggire.

La vita da *jagunços* è vissuta dai due in profonda simbiosi; Riobaldo e Diadorim infatti divengono inseparabili e condividono tutti gli aspetti della quotidianità:

"Eu estava todo o tempo quase com Diadorim. Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios. Com assim, a gente se diferenciava dos outros – porque jagunço não é muito de conversa continuada nem de amizades estreitas: a bem eles se misturam e desmisturam, de acaso, mas cada um é feito um por si."<sup>74</sup>

Oppure, più avanti:

"Diadorim e eu, a gente parava em som de voz e alcance dos olhos, constante um não muito longe do outro. De manhã à noite, a afeição nossa era duma cor e duma peça."<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 32 – 33.

"Io stavo quasi tutto il tempo con Diadorim. Diadorim e io, noi due. Facevamo passeggiate. Con questo, noi ci distinguevamo dagli altri – perché i *jagunços* non sono molto di conversazione continuata né di amicizie strette: anche loro, sì, si uniscono e si disuniscono, secondo le circostanze, ma ognuno è fatto uno per se stesso."

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 27.

<sup>75</sup> Ivi, pp. 256 – 257.

I due quindi godono, soprattutto nei momenti di riposo e di pace, della reciproca compagnia, consolidando sempre più un rapporto la cui profondità non ha paragoni né precedenti all'interno di un mondo dominato da logiche maschili e da relazioni pragmatiche e cameratesche.

Riobaldo e Diadorim si differenziano dalla massa degli altri banditi perché il loro non si configura come il classico legame fra *jagunços* appartenenti alla stessa banda, fondato sul mutuo aiuto in battaglia, ma prescinde dai ruoli e coinvolge le loro individualità in quanto esseri umani che hanno piacere a passare del tempo insieme ed a conoscere la reciproca interiorità. Un rapporto quindi assolutamente gratuito, basato sull'affetto che nutrono l'uno per l'altro e su una propensione alla conversazione ed alla condivisione di ciò che accade dentro di loro ed intorno a loro, nella banda e negli elementi naturali.

Come riconoscimento e simbolo di amicizia, Diadorim rivela il suo nome a Riobaldo:

– “Você era menino, eu era menino... Atravessamos o rio na canoa... Nos topamos naquele porto. Desde aquele dia é que somos amigos.” Que era, eu confirmei. E ouvi:

– “Pois então: o meu nome, verdadeiro, é Diadorim... Guarda este meu segredo. Sempre, quando sozinhos a gente estiver, é de Diadorim que você deve de me chamar, digo e peço, Riobaldo...”<sup>76</sup>

Questo gesto è fondamentale, perché costituisce un atto di fiducia ed instaura uno spazio di intimità dal quale tutti gli altri devono rimanere fuori. Da questo momento in poi per Riobaldo egli non sarà più Reinaldo, il guerriero valente, ma solo e semplicemente Diadorim, il suo amico. Questo

---

“Diadorim e io, noi stavamo a portata di voce e di sguardo, sempre non molto lontani l'uno dall'altro. Dalla mattina alla sera, il nostro affetto era di un colore e di un pezzo.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, p. 156.

<sup>76</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 214.

““Tu eri bambino, io ero bambino. Attraversammo il fiume nella canoa... C'incontrammo in quel porto. È da quel giorno che siamo amici.”

Era così, io confermai. E udii:

“Ebbene, il mio nome, vero, è *Diadorim*... Custodisci questo mio segreto. Sempre, quando siamo soli, è Diadorim che devi chiamarmi, te lo dico e te lo chiedo, Riobaldo...”

Ivi, p. 131.

segreto condiviso consolida ancor di più il loro rapporto, sebbene soltanto alla fine del romanzo, dopo la sua morte, si scopra che neppure quel nome è quello vero. Il nome Diadorim è infatti uno stadio intermedio fra il precedente e quello che si rivelerà quello di battesimo, ovvero Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins, che svela la sua identità di donna.

Come nota lo studioso Jorge Fernando dos Santos infatti, il suffisso *-in*, contenuto nel nome Diadorim è:

“[...] sufixo indetermiante de gênero e, portanto, índice da natureza indefinida do personagem [...]”<sup>77</sup>

Quindi il nome Diadorim indica anche e soprattutto l’ambiguità del personaggio, o meglio l’ambiguità che Riobaldo, non conoscendo la verità, percepisce rispetto alla sua identità. In tutto il romanzo infatti il protagonista avverte in lui il convivere di caratteristiche diverse ed opposte, che afferiscono al maschile ed al femminile e che definiscono anche i tratti del loro rapporto.

Quando Riobaldo si riferisce a particolari dell’aspetto fisico di Diadorim, fin dal primo incontro, parla spesso della bianchezza e della delicatezza delle sue membra, elemento che in qualche caso associa ad abilità tipicamente femminili:

“Diadorim estava me esperando. Ele tinha lavado minha roupa: duas camisas e um paletó e uma calça, e outra camisa, nova, de bulgariana. Às vezes eu lavava a roupa, nossa; mas quase mais quem fazia isso era Diadorim. Porque eu achava tal serviço o pior de todos, e também Diadorim praticava com mais jeito, mão melhor. [...] Se ele estava com as mangas arregaçadas, eu olhava para os braços dele – tão bonitos braços alvos, em bem feitos, e a cara e as mãos avermelhadas e empoladas, de picadas das mutucas.”<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> J. F. dos SANTOS, *A linguagem oculta de Guimarães Rosa*.

<http://www.tirodeletra.com.br/ensaios/LinguagemocultadeGuimaraesRosa.htm>

“[...] suffisso che non determina il genere e, pertanto, indice della natura indefinita del personaggio [...]”

Traduzione mia.

<sup>78</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 41 – 42..

L'aspetto di Diadorim è per questo perturbante: possiede una grazia nei lineamenti, una carnagione così eterea che se da una parte non possono arrivare a portare Riobaldo alla consapevolezza del sesso femminile dell'amico, dall'altra creano in lui attrazione e turbamento e lo confondono. Inoltre la sua predilezione e predisposizione per il lavaggio dei vestiti e per la cura del suo corpo sono elementi che compongono un lato del carattere di Diadorim che differisce da quello di tutti gli altri banditi.

Il legame tra i due trova un fondamento imprescindibile nella contemplazione della natura, attività che, come abbiamo visto, Diadorim insegna all'amico già durante il loro primo incontro e che sarà ricorrente in tutto il testo:

“Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim... A da-Raizama, onde até os pássaros calculam o giro da lua – se diz – e canguçu mostra pisa em volta. Lua de com ela se cunhar dinheiro. Quando o senhor sonhar, sonhe com aquilo. Cheiro de campos com flores, forte, em abril: a ciganinha, roxa, e a *nhiíca* e a escova, amarelinhas...”<sup>79</sup>

Più avanti Riobaldo stabilisce un nesso fra l'amore che prova per Diadorim e lo spettacolo della natura, poiché fino a che non ha conosciuto lui non aveva prestato attenzione all'incanto di ciò che lo circondava:

“Mas eu gostava de Diadorim para poder saber que estes gerais são formosos.”<sup>80</sup>

---

“Diadorim mi stava aspettando. Aveva lavato la mia roba: due camicie e una giacca e un paio di pantaloni, e un'altra camicia, nuova, alla bulgara. A volte io lavavo la roba, di noi due; ma quasi sempre chi lo faceva era Diadorim. Perché io trovavo quel lavoro il peggiore di tutti, e poi Diadorim lo faceva con più garbo, con mano migliore. [...] Quando stava con le maniche rimboccate, io gli guardavo le braccia – braccia così belle e bianche, così ben fatte, e la faccia e le mani arrossate e coperte di bolle, di punture di tafani.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 32.

<sup>79</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 29.

“Chi mi insegnò ad apprezzare queste bellezze senza padrone è stato Diadorim... La Serra-della-Raizama, dove perfino gli uccelli calcolano il volger della luna – così si dice – e si aggira il giaguaro gigante. Una luna da coniarci danaro. Quando vossignoria sognerà, quello deve sognare. Il profumo dei campi fioriti, forte, in aprile: la *zingarella*, la violacea, e la *nhiíca* e la ginestra, gialline...”

Ivi, p. 25.

<sup>80</sup> Ivi, p. 71.

“Ma io volevo bene a Diadorim per poter sapere quanto questi *gerais* sono belli.”

Ivi, p. 49.

Un legame che si configura quindi come panteistico, vissuto in piena comunione con la natura, che non è soltanto uno sfondo, ma sembra partecipare al sentimento che si sviluppa fra loro ed ha la funzione di comunicare ciò che i due, a causa del fatto di essere apparentemente dello stesso sesso, non possono dirsi esplicitamente. Questo aspetto è evidente e si precisa sempre di più, come in questo passo:

“Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera deles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousação. Aquilo erapara se pegar a espingarda e caçar. Mas o Reinaldo gostava: – “É formoso próprio...” – ele me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam. – “Vigia como são esses...” Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. – “É aquele lá: lindo!” Era o manuelzinho-da-croa, sempre em casal, indo por cima da areia lisa, eles altas perninhas vermelhas, esteiadas muito atrás traseiras, desempinadinhos, peitudos, escrupulosos catando suas coisinhas para comer alimentação. [...]“É preciso olhar para esses com um todo carinho...” – o Reinaldo disse. Era. Mas o dito, assim, botava surpresa. E a macieza da voz, o bem-querer sem propósito, o caprichado ser – e tudo num homem-d’armas, brabo bem jagunço – eu não entendia!”<sup>81</sup>

Diadorim mostra quindi un animo gentile e sensibile alla bellezza e coinvolge Riobaldo in questo suo sguardo affascinato sulla natura. Un piacere che si fonda sulla più perfetta gratuità e che per questo acquisisce maggior rilievo; infatti il mondo maschile, specie quello duro e *machista* dei banditi in cui

---

<sup>81</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 195 - 196.

“Fino a quel momento, io non avevo mai sentito dire che uno potesse fermarsi ad apprezzare, per piacere di bellezza, la semplice vita degli uccelli, l’inizio e il concludersi del loro volare e posarsi. Quella era roba per prendere il fucile e cacciare. Ma a Reinaldo piaceva: “Ha una sua bellezza...” m’insegnò. Dall’altro lato, c’erano acquitrini e laghi. Da una parte e dall’altra, stormi di anatre incrociavano. “Guarda come sono quelli...” Io guardavo e mi venivo calmando. Il sole batteva sul fiume, le isole erano chiare. “È quello lì: bello!” Era il *manuelzinho-del-greto*, sempre in due, che andavano sopra la rena liscia, le lunghe gambette rosse, puntate molto all’indietro, impettiti, ricercando scrupolosi le loro cosine per alimentarsi. “Non si può fare a meno di guardarli con tanto affetto...” disse Reinaldo. Realmente. Ma quelle parole, così, causavano sorpresa. E la morbidezza della voce, il voler bene senza proposito, il tratto raffinato – e tutto questo in un uomo d’armi, in un duro *jagunço* – io non l’intendevo!”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., pp. 120 - 121.

entrambi i personaggi si trovano a vivere, è totalmente escluso da questa visione estatica del mondo e dei piccoli dettagli che lo compongono. Esso, come lo stesso Riobaldo nota in questo passo, è volto alla concretezza e a ciò che risulta materialmente utile ed usa l'ambiente che lo circonda in funzione dei suoi bisogni primari, ad esempio, nel caso degli uccellini che i due stanno osservando, per nutrirsi.

Mentre i *jagunços* quindi vedono nella natura un mezzo per sopperire alle necessità quotidiane, essa per Diadorim è soltanto e semplicemente un fine, ossia rappresenta uno spettacolo di cui fruire e con il quale sentirsi parte integrante di un mondo che è più ampio e variegato della piccola parte che l'uomo, preso dalle sue attività, riesce solitamente a mettere a fuoco, e che prescinde dalle vicende umane.

La tenerezza di Diadorim si indirizza eminentemente su una specifica specie di uccellino: il *manuelzinho-del-greto*. Esso infatti ha la particolarità di muoversi sempre in coppia ed è questa peculiarità che tanto lo attrae e che fa nascere in lui una speciale predilezione e una vicinanza emotiva verso l'animale. Egli infatti associa se stesso e Riobaldo ai due uccellini e, come in un *transfert*, riversa su di loro tutto l'affetto ed il sentimento che prova per il protagonista. La scena assume quindi una forte valenza emozionale e gli elementi del paesaggio si connotano come un correlativo oggettivo di ciò che accade all'interno dei personaggi, che, a causa del fatto che non essendo nota la verità sul sesso di Diadorim l'amore fra di loro rappresenta un tabù, si rivela solo nella delicatezza di momenti come questo.

L'atteggiamento del personaggio esprime dunque, ancora una volta, un lato prettamente femminile e, come Riobaldo ha chiaro già in quel momento, si oppone all'immagine del guerriero valoroso e feroce che pure fa parte della sua personalità e del suo modo di essere.

Mentre quindi nel tempo di riposo e di pace che i due protagonisti trascorrono insieme emerge maggiormente la dolcezza e la sensibilità d'animo di Diadorim, durante le battaglie o comunque in ambito militare egli dimostra una durezza e un coraggio che da una parte suscitano ammirazione in Riobaldo:

“Eli, ele sabia ser homem terrível. Suspa! O senhor viu onça: boca de lado e lado, raivável, pelos filhos? Viu rusgo de touro no alto do campo, brabejando; cobra jararacuçu emendando sete botes estalados; bando doido de queixadas se passantes, dando febre no mato? E o senhor não viu o Reinaldo guerrear!”<sup>82</sup>

Oppure, più avanti nel testo, in modo più esplicito:

“Revi que era o Reinaldo, que guerreava delicado e terrível nas batalhas. Diadorim, semelhasse maninel, mas diabrável sempre assim, como eu agora eu estava contente de ver. Como era que era: o único homem que a coragem dele nunca piscava; e que, por isso, foi o único cuja toda coragem às vezes eu invejei. Aquilo era de chumbo e ferro.”<sup>83</sup>

Diadorim quindi è anche quel guerriero terribile ed implacabile, che dimostra una sicurezza di sé e delle proprie azioni ed una forza vitale impareggiabile e che non ha nessuna paura dei rischi che può correre in battaglia.

Questo modo di essere suscita in Riobaldo una profonda stima nei suoi confronti, in rapporto anche con il fatto che egli stesso si trova in una perenne situazione di dubbio che gli impedisce di agire o quantomeno di farlo con reale convinzione ed adesione. In questo senso il protagonista vede nell'amico un modello da seguire, che però risulta irraggiungibile proprio a causa della propria cronica condizione di indecisione e di continua messa in dubbio di qualunque prospettiva si trovi ad analizzare.

Come nota il critico Carlos Silva:

---

<sup>82</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 217.

“Eh, lui sapeva essere un uomo terribile. Accidenti! Vossignoria ha mai visto un giaguaro femmina: la bocca tutta spalancata, nella furia, per i figli? Ha visto rabbia di toro in piena campagna, infuriando; una vipera *jararacussu* dare sette scatti crepitanti; un branco pazzo di cinghiali in corsa, dando febbre nella foresta? E vossignoria non ha visto Reinaldo combattere!”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 133.

<sup>83</sup> Ivi, p. 611.

“Rividi che era Reinaldo, che combatteva delicato e terribile nelle battaglie. Diadorim, pareva effeminato, ma indiavolabile sempre così, come io adesso ero contento di vedere. Ed ecco come era: l'unico uomo in cui coraggio non veniva mai meno; e per questo fu l'unico di cui a volte invidiai il coraggio totale. Quello era di piombo e di ferro.”

Ivi, p. 351.



“Mas como mulher travestida de homem, é preciso incorporar o perfil de guerreiro agreste, pronto para matar ou morrer sem medo, para que seu corpo feminino não avulte e para tanto é necessário se mostrar, muitas vezes, irredutível e mortífera. E ironicamente é Diadorim quem viabiliza a entrada de Riobaldo no mundo masculino, no qual a coragem é o atributo de maior valor [...]”<sup>84</sup>

Infatti Diadorim per ironia della sorte è la prima vera figura di riferimento maschile nella vita di Riobaldo, cresciuto senza un padre, ed inoltre è proprio per seguirlo che il protagonista entra a far parte della banda dei *jagunços*, che rappresentano il sommo grado della virilità e fra i quali il valore ed il coraggio sono considerati valori supremi. È proprio Diadorim quindi, donna che vive la vita di un uomo e che per questo ha dovuto sviluppare una forza d'animo e uno sprezzo del pericolo tale, che inizia Riobaldo al mondo maschile e che diventa suo malgrado una figura con la quale il protagonista si misura per quanto riguarda caratteristiche tipiche di quell'universo. È proprio per quest'autorevolezza e per l'ascendente che questi tratti hanno su di lui, oltre al sentimento che da subito prova, che lo inducono a mettere la propria vita nelle sue mani.

In quest'ottica vanno lette anche le parole dello studioso Adair de Aguiar Neitzel:

“Diadorim exerce sobre ele um desmedido controle; seu excesso de coragem, sua nobre ascendência, exercerão sobre ele – um filho bastardo, excluído pelo destino do universo masculino, pobre pedinte – um eterno sentimento de submissão.”<sup>85</sup>

---

<sup>84</sup> C. SILVA, “Diadorim como diabo feminino em Grande Sertão: Veredas”, in *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*, v. 1, n. 1, jan./abr. 2007, Blumenau, p. 47.

“Ma come donna travestita da uomo, è necessario che incorporari il profilo del guerriero agreste, pronto ad uccidere o a morire senza paura, affinché il suo corpo femminile non prenda il sopravvento e pertanto è necessario che si mostri, molte volte, irriducibile e mortífera. E ironicamente è Diadorim che veicola l'ingresso di Riobaldo nel mondo maschile, nel quale il coraggio è l'attributo di maggior valore [...]”

Traduzione mia.

<sup>85</sup> A. DE AGUIAR NEITZER, *Mulheres roseanas: percursos pelo Grande sertão: veredas*, Florianópolis, EDUFSC, Itajaí, Ed. da Univali, 2004, p. 52.

“Diadorim esercita su di lui un enorme controllo; il suo eccesso di coraggio, la sua nobile ascendenza, eserciteranno su di lui – un figlio bastardo, povero mendicante – un eterno sentimento di sottomissione.”

Traduzione mia.

Come iniziato dunque Riobaldo instaura un confronto tra se stesso e Diadorim, che oltre a far emergere la propria inadeguatezza interiore al mondo e all'azione, rivela anche i tratti inquietanti di quel coraggio e di quel valore che tanto ammira nell'amico. Anche quando il protagonista parla con ammirazione di queste caratteristiche di Diadorim appare chiaro che il coraggio che gli è proprio è quasi disumano, poiché avere in qualche misura paura della morte è connaturato all'essere umano.

Diadorim inoltre è perfettamente integrato nell'etica e nella morale della banda, con le quali Riobaldo invece, come esposto nel precedente capitolo, si trova spesso in conflitto.

A questo proposito questa frase risulta rivelatrice di tale impostazione mentale:

“Diadorim era assim: matar, se matava – era para ser um preparo.”<sup>86</sup>

Diadorim infatti non ha scrupoli di coscienza nei confronti del nemico e per quanto riguarda la sua vita di bandito non dimostra quella sensibilità d'animo che invece appare predominante nei momenti di pace che trascorre con Riobaldo. Mentre il protagonista è uomo di pensiero e sottopone a giudizio ogni proprio comportamento, caratteristica che gli impedisce di agire, egli è uomo d'azione, che in questo ambito non si sofferma molto a riflettere sulle conseguenze dei suoi atti e non dimostra nessuna empatia con l'avversario. Riobaldo infatti è caratterizzato dal perenne dubbio, mentre Diadorim in veste di *jagunço* non vacilla mai e, totalmente immerso in quel mondo, divide gli uomini in compagni di banda, di cui fidarsi ciecamente perché *in primis* hanno la fiducia del capo, e nemici, che perdono ai suoi occhi ogni tratto umano e che devono essere annientati. Egli dunque è acritico verso il sistema che regge il banditismo e non elabora ciò che è giusto e ciò che è sbagliato in base al proprio giudizio ed alla propria sensibilità, ma accetta che venga stabilito ed in qualche modo normato dal capo, autorità indiscussa ed

---

<sup>86</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 44.

“Diadorim era così: ammazzare, si ammazzava – come un preparativo...”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 33.

eletta ad esempio di virtù, al quale peraltro, per il fatto che è suo padre, è particolarmente legato.

Questo scegliere la guerra quasi come una vocazione emerge in modo più prepotente e virulento in seguito alla morte di Joca Ramiro, che ha come conseguenza per Diadorim lo scegliere da quel momento in poi la vendetta come scopo di vita:

“Desdenhei Diadorim. De ver Diadorim, que, em febre de acertar e executar, não tomava consigo muita cautela, só forcejava por vingança – punições maravilhosas. Diadorim, mesmo, a cara muito branca, de da alma não se reconhecer, os olhos rajados de vermelho, o encovo. Aquilo era o crer da guerra. Por que causa? Porque Joca Ramiro constava de assassinado morrido? A razão normal de coisa nenhuma não é verdadeira, não maneja. Arreneguei do que é a força – e que a gente não sabe – assombros da noite.”<sup>87</sup>

La furia distruttiva di Diadorim è dunque qualcosa di pericoloso e sbagliato nell'ottica del protagonista, che vede il suo dolce amico trasformarsi nell'odio e trasformarsi in un implacabile seminatore di morte. La violenza e questi sentimenti così potentemente negativi cambiano anche l'aspetto di Diadorim: non c'è traccia in questa scena della grazia e dell'armonia di lineamenti che lo caratterizzano nelle altre situazioni. Questo atteggiamento quindi è come se, nel momento in cui si manifesta, cancellasse l'immagine del Diadorim coraggioso ma anche bello e attento alla bellezza del mondo, tenero nel rapporto con Riobaldo e in armonia con il creato.

L'odio e il desiderio di vendetta nei confronti degli assassini del padre diventano per lui una missione, di fronte alla quale si costringe a mettere in secondo piano la sua intera vita, compreso il sentimento che prova per

---

<sup>87</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 500.

“Disdegnai Diadorim. Di vedere Diadorim, che, nella febbre di colpire il bersaglio e di uccidere, non era abbastanza guardingo, solo impegnato nella vendetta – punizioni meravigliose. Diadorim, proprio, la faccia molto bianca, da non riconoscerne l'anima, gli occhi striati di rosso, infossati. Quello era il credere della guerra. Per quale ragione? Perché Joca Ramiro risultava morto assassinato? La ragione normale di nessuna cosa non è vera, non funziona. Sentii avversione per tutto quello che è forza – e che la gente non conosce – incubi della notte.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 292.

Riobaldo, che non potrà essere svelato, contestualmente alla verità sul suo sesso e sulla sua identità, fino al compimento della stessa:

“ “Ta que, mas eu quero que esse dia chegue!” – Diadorim dizia. – “Não posso ter alegria nenhuma, nem minha mera vida mesma, enquanto aqueles dois monstros não forem bem acabados...” E ele suspirava de ódio, como se fosse por amor; mas, no mais, não se alterava. De tão grande, o dele não podia mais ter aumento: parava sendo um ódio sossegado. Odio com paciência; o senhor sabe?

E, aquilo forte que ele sentia, ia se pegando em mim – mas não como ódio, mais em mim virando tristeza. Enquanto os dois monstros vissem, simples Diadorim tanto não vivia. Até que viesse a poder vingar o histórico de seu pai, ele tresvariava.”<sup>88</sup>

Egli subordina la sua esistenza alla realizzazione della vendetta e l'odio che ha dentro assume una portata ed una durata tale da risultare inumano agli occhi di Riobaldo. Ciò che più colpisce negativamente il protagonista è l'accorgersi che nell'amico non c'è rabbia, cosa che giustificerebbe il suo agire, ma piuttosto un sentimento scientemente coltivato ed alimentato, che non è quindi irrazionale ed emotivo, nato dal comprensibile dolore del momento, ma freddo e calcolato. Per questo Riobaldo sente tristezza per Diadorim, perché percepisce che non riesce a superare il trauma della morte del padre e che da quell'evento tutto per lui si è cristallizzato, imprigionandolo in una tensione verso la distruzione che si placherà solo con l'uccisione degli assassini. Distruzione che è però in un certo senso anche e soprattutto autodistruzione, visto che gli impedisce di mettere da parte il passato e, dopo aver rivelato la verità, di costruirsi una vita che metta al

---

<sup>88</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 34.

““Sta bene, ma io voglio che quel giorno arrivi!” diceva Diadorim. “Non posso avere allegria nessuna, non posso neppure vivere semplicemente la mia vita, fino a che quei due mostri non saranno annientati...” E lui sospirava d'odio, come se fosse d'amore; ma, quanto al resto, non si alterava. Così grande era quell'odio, che non poteva aumentare: finiva per essere un odio calmo. Odio con pazienza; vossignoria sa?

E, quel che lui forte sentiva, si andava attaccando a me – ma non come odio, in me diveniva piuttosto tristezza. Finché i due mostri erano vivi, Diadorim non poteva semplicemente vivere la sua vita. Finché non arrivasse a vendicare la storia del padre, lui continuava fuori di sé.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 28.

centro non più l'odio ma l'amore, quello che lui e Riobaldo provano l'uno per l'altro.

Questi tratti rappresentano l'altra faccia della medaglia del lato maschile di Diadorim; se infatti da una parte c'è il coraggio, il valore e la capacità di agire, che sono caratteristiche del personaggio degne di ammirazione, dall'altra c'è la degenerazione di esse, ovvero la furia distruttrice e la sete di vendetta.

Riassumendo quindi, con le parole di Carlos Silva:

“Mas Diadorim ao lado de sua forma ameaçadora, em sua vontade inflexível de guerrear (o que, aliás, fica evidente na batalha final), apresenta-se também em uma forma graciosa. Ao mesmo tempo em que não mantém uma postura de piedade diante do inimigo – conduta supostamente feminina –, parecendo inumana, sustenta com Riobaldo um relacionamento terno e de grande intimidade com a natureza. Bem ao contrário da Diadorim que está no meio da rua guerreado com Hermógenes até a morte. [...]”

Estão evidentes os gestos delicados, as mãos finas e brancas, a aparência clara, os olhos verdes que o encantam, características que contrapõem ao perfil de um guerreiro que age com frieza e racionalidade, mostrando-se sempre corajoso e valente nos brios e armas, critério de virilidade no sertão [...].”<sup>89</sup>

L'opposizione maschile/femminile nella figura di Diadorim emerge in modo problematico nel suo rapporto con gli altri *jagunços* una sola volta, nell'episodio in cui due banditi sbeffeggiano il personaggio per i suoi atteggiamenti effeminati:

---

<sup>89</sup> C. SILVA, *Diadorim como diabo feminino em Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 49.

“Ma Diadorim, accanto alla sua forma minacciosa, nella sua volontà inflessibile di guerreggiare (cosa che, peraltro, diventa evidente nella battaglia finale), si presenta anche in una forma graziosa. Allo stesso tempo che non mantiene un atteggiamento di pietà di fronte al nemico – condotta tipicamente femminile –, sembrando disumana, intrattiene con Riobaldo un rapporto tenero e di grande intimità con la natura. Ben al contrario del Diadorim che sta nel mezzo della via a combattere con Ermogene fino alla morte. [...] Sono evidenti i gesti delicati, le mani fini e bianche, l'aspetto chiaro, gli occhi verdi che lo incantano, caratteristiche che contrappongono il profilo di un guerriero che agisce con freddezza e razionalità, mostrandosi sempre coraggioso e valente nelle armi, criterio di virilità nel sertão [...].”

Traduzione mia.

“Mas Diadorim sendo tão galante moço, as feições finas caprichadas. Um ou dois, dos homens, não achavam nele jeito de macheza, ainda mais que pensavam que ele era novato. Assim loguinho, começaram, aí, gandaiados. Desses dois, um se chamava de alcunha o Fancho-Bode, tratantaz. O outro, um tribufu, se dizia Fulorêncio, veja o senhor. Mau par. A fumaça dos tições deu para a cara de Diadorim – “Fumacinha é do lado – do delicado...” – o Fancho-Bode teatrrou. Consoante falou soez, com soltura, com propósito na voz. A gente, quietos. Se vai lá aceitar rixa assim de graça? Mas o sujeito não queria pazear. Se levantou, e se mexeu de modo, fazendo xetas, mengando e castanhetando, numa dança de furta-passo. Diadorim se esteve em pé, se arredou de perto da fogueira; vi e mais vi: ele apropriar espaços. Mas esse Fancho-Bode era abusado, vinha querer dar umbigada. [...] Aquilo lufou! De rempe, tudo foi um ão e um cão, mas, o que havia de haver, eu já sabia... Oap!: o assoprado de um refugão, e Diadorim entrava de encontro no Fancho-Bode, arrumou mão nele, meteu um sopapo: – um safado nas queixadas e uma sobarbada – e calçou com o pé, se fez em fúria. Deu com o Fancho-Bode todo no chão, e já se curvou em cima: e o punhalparou ponta diantinho da goela do dito, bem encostado no gogó, da parte de riba, para se cravar deslizado com bom apoio, e o pico em pele, de belisco, para avisar do gosto de uma boa-morte; era só se soltar, que, pelo peso, um fato se dava. [...] Mas o Fancho-Bode se riu, amistoso safado, como tudo tivesse constado só duma brincadeira: – “Oxente! Homem tu é, manovelho, patrício!”<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 218 - 219 - 220.

“Ma Diadorim era un giovane così bello, con fattezze così fini ed accurate. Uno o due, degli uomini, non trovarono in lui aspetto di virilità, tanto più che pensavano fosse un novizio. Così, ben presto, cominciarono, con la sguaiataggine. Di questi due, uno aveva il nomignolo di Godi-Chiappe, uno svergognato. L’altro, un negracci, si chiamava Fulorenzio, veda un po’ vossignoria. Brutto paio. Il fumo dei tizzoni andò in faccia a Diadorim. “Il fumarello va sul visino – del delicatino...” teatraleleggiò il Godi-Chiappe. E disse una porcheria, sboccato, con intenzione nella voce. Noi, quieti. Si accetta una rissa così, gratuitamente? Ma quell’individuo non voleva restare tranquillo. Si alzò, si dimenò in un certo modo, scoccando baci con le dita, sculettando e facendo castagnole, in passo di danza. Diadorim si drizzò, arretrò un poco dal fuoco; lo vidi e vidi anche: prendeva le distanze giuste. Ma quel Godi-Chiappe era uno sfrontato, veniva avanti per dare il colpo di pancia. [...] Fu una raffica! Di colpo, tutto accadde in un ai e bai, ma, quel che sarebbe accaduto, io già lo sapevo... Uah! una finta, gli diede un sergozzone: – guanciata e soggolo – e gli fece lo sgambetto, divenne una furia. Rovesciò Godi-Chiappe disteso a terra, e già gli si curvava sopra: la punta del pugnale s’arresto sulla gola del detto, ben appoggiata al pomo d’Adamo, dalla parte di sopra, pronta a infilarsi scivolando con buon appoggio, e pizzicando la pelle, per avvisare del gusto di una buona morte; era soltanto lasciarsi andare, che, per il semplice peso, si compiva un fato. [...] Ma il Godi-Chiappe rise, amichevole, impudente, come se tutto non fosse stato altro che uno scherzo: “Ma guarda! Tu sei maschio davvero, fratello, compatriota!” ”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., pp. 134 - 135.

Diadorim viene quindi tacciato di omosessualità dai due, che non possono sapere, come d'altronde nessuno, che in realtà sotto le spoglie del guerriero si cela una donna e che non sono a conoscenza neppure delle sue doti militari e di temperamento. Questa scena è però rivelatrice, poiché indica chiaramente al protagonista ma anche al lettore, ignaro fino alla fine della reale identità del personaggio, l'ambiguità che caratterizza quest'ultimo: nella scena infatti si passa dal rilevare esplicitamente aspetti femminili, alla forte affermazione, per contrasto, di un coraggio e di una furia rari tra i più valorosi degli uomini.

L'ambivalenza diventa quindi sempre più forte nel testo, col moltiplicarsi degli episodi e col crescere del sentimento tra Diadorim e Riobaldo. Mano a mano che quest'ultimo si accorge della natura di quello che prova per l'amico, dopo aver provato invano a fingere anche a se stesso che si trattasse di amicizia, ha inizio in lui un forte conflitto riguardo alla propria identità, che va a sommarsi agli altri dubbi esistenziali che lo caratterizzano. Riobaldo inizia quindi a porsi il problema dell'omosessualità, che in un ambiente fondato sul maschilismo e permeato da esso come quello dei *jagunços* e, più in generale, del *sertão*, è considerata contro natura:

“Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem por mulheres! – nunca tive inclinação pra aos vícios desencontrados. Repilo o que, o sem preceito. Então – o senhor me perguntará – o que era aquilo?”<sup>91</sup>

Oppure:

“De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?!”<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 200.

“Ma ci metto la mia garanzia: uomo molto uomo che sono stato, e uomo di donne! – mai ho avuto inclinazione per i vizi scombinati. Mi ripugna, il fuori regola. E allora – mi domanderà vossignoria – cos'era quello?”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 123.

<sup>92</sup> Ivi, p. 709.

“Come potevo amare un uomo, di natura uguale alla mia, maschio nei vestiti e nelle armi, cosperso di rusticità nelle sue azioni?!”

Ivi, p. 404.

Il protagonista non ha mai pensato prima di allora di avere una qualche attrazione verso il suo stesso sesso, ma la situazione in cui si trova lo pone davanti a questo interrogativo, che lo accompagna, talvolta in modo latente, altre, come nei casi citati, in maniera esplicita, durante tutto il tempo che passa con Diadorim. All'attrazione fa quindi da contraltare la repulsione, non tanto nei confronti di Diadorim ma piuttosto di se stesso, poiché si trova davanti ad un'immagine di sé che non corrisponde a quella che aveva sempre pensato, eppure il rapporto con lui è talmente forte che non riesce a fare a meno di cercare la sua compagnia e di continuare a seguirlo nella sua vita da bandito. Si dibatte quindi tra l'amore ed il disgusto, in una spirale dalla quale non si sente in grado di poter uscire.

## **2.2 Otacilia e il fascino della vita borghese.**

Otacilia è invece un personaggio che il protagonista incontra una sola volta durante la sua esperienza da *jagunço*, ma che da quel momento in poi assume per lui un rilievo fondamentale. Accampatosi con la banda vicino alla fazenda di suo padre, la scorge affacciata ad una finestra:

“Conforme contei ao senhor, quando Otacília comecei a conhecer, nas serras dos gerais, Buritis Altos, nascente de vereda, Fazenda Santa Catarina. Que quando só vislumbrei graça de carinha de riso e boca, e os compridos cabelos, num enquadro de janela, por o mal aceso de uma lamparina.”<sup>93</sup>

La ragazza attrae da subito Riobaldo, che sente nascere, immediato, un legame con lei, legame che entra in conflitto con quello precedente con Diadorim e che si caratterizza sempre in opposizione ad esso.

---

<sup>93</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 259.

“Come già ho raccontato a vossignoria, quando cominciai a conoscere Otacilia, nelle serre dei *gerais*, Buriti-Alti, imboccatura di vereda, Fazenda Santa Caterina. Quando appena intravidi una grazia di visino e di sorriso e di bocca, e i lunghi capelli, in un riquadro di finestra, alla scarsa luce di una lanterna.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 158.



Otacilia è una figura molto più monocorde rispetto a Diadorim, quasi stereotipata, ritratta in immagini fisse che fanno risaltare le sue doti esteriori ma molto poco quelle interiori, visto che, in tutto il romanzo, le sue parole sono riportate soltanto in un'occasione. Già nella prima scena in cui appare mostra agli occhi del protagonista una bellezza rassicurante, in un quadro che restituisce al lettore quasi una fotografia, molto nitida a livello visivo. Graziosa, dolce, ritrosa ma anche profondamente femminile, anche se non in modo sfrontato: la perfetta donna borghese, quella che ogni uomo vorrebbe come moglie. Quando Riobaldo la vede per la prima volta è dunque colpito dalla sua bellezza innocente e pura ed il fatto che gli si mostri circonfusa dalla tenue luce di una lanterna contribuisce a creare in lui un'immagine angelica di lei, quasi da santa.

Come la dama nell'amor cortese Otacilia è sublimata ed idealizzata, in un processo di spersonalizzazione che la destituisce della sua individualità per farle assumere la funzione di mero simbolo.

Muta, sorridente, con lo sguardo come privilegiato canale di comunicazione con Riobaldo stesso è come il protagonista la descrive quando più tardi rievoca questa prima apparizione, dilungandosi di nuovo nella sua descrizione fisica:

“Otacília – me alembrei da luzinha de meio mel, no demorar dos olhares dela. Aquelas mãos, que ninguém tinha me contado que assim eram assim, para gozo e sentimento. O corpo – em lei dos seios e da cintura todo formoso, que era de se ver e logo decorar exato. E a doídice da voz: que a gente depois viajasse, viajasse, e não faltava frescura d'água em nenhuma todas as léguas e chapadas...”<sup>94</sup>

Mentre il rapporto con Diadorim si nutre di condivisione e di profonda conoscenza, in un confronto, nonostante la dipendenza da lui che il

---

<sup>94</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 698 - 699.

“Otacilia – mi ricordai della lucetta di mezzo miele, nell'indugiare dei suoi sguardi. Quelle mani, che nessuno mi aveva raccontato che erano così e così, per il piacere e per il sentimento. Il corpo – per la legge dei seni e della vita – tutto formoso, che era soltanto vederlo e lo si mandava a mente preciso. E la dolcezza della voce: che uno poi viaggiava, viaggiava, e non mancava frescore d'acqua in nessuna di tutte le leghe e dei pianori...”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 399.

protagonista mostra fin da quando abbraccia il banditismo per seguirlo, da pari a pari, quello con Otacilia, all'opposto, non si basa su affinità caratteriali e non si consolida con esperienze vissute insieme, se non con brevi e scarse conversazioni fra i due nei pochi giorni di permanenza della banda nel luogo. Il primo vero colloquio dei due si svolge il giorno seguente e si incentra su un fiore, che si usa piantare davanti alla porta della fazenda in cui abitano ragazze da marito e che serve per la proposta di matrimonio. Riobaldo le chiede il nome di esso e lei risponde che si chiama Sposati-con-me: in luogo di una prima conoscenza quindi il loro discorso si sposta immediatamente sul tema del matrimonio. Questa conversazione è dunque un preludio alla proposta vera e propria, che il protagonista farà al momento della ripartenza con la banda.

Si tratta però del crearsi di una complicità escludente, che riguarda solo loro, come esplica il nome sbagliato del fiore che Otacilia dichiara a Diadorim al suo sopraggiungere. Mentre fino a quel momento nel cuore di Riobaldo c'era spazio solo per Diadorim, ed era a lui che il protagonista riservava l'intimità di un legame più forte e profondo rispetto agli altri, per la prima volta egli viene tagliato fuori. Da questo deriva la subitanea antipatia e gelosia di Diadorim e Otacilia l'uno nei confronti dell'altra, poiché si riconoscono rivali:

“Nos olhos dela o que vi foi asco, antipatias, quando em olhar eles dois não se encontraram. E Diadorim? Me fez medo. Ele estava com meia raiva. O que é dose de ódio – que vai buscar outros ódios.”<sup>95</sup>

Ancora una volta è lo sguardo il centro di questa scena, in negativo questo caso, e nell'assenza di esso è segnata l'incomunicabilità di due mondi che rappresentano l'alternativa l'uno all'altro. Un'opposizione che si fa fortissima da subito, all'inizio in questa istintiva agnizione dei due personaggi ed in seguito nei pensieri di Riobaldo stesso, che si rende conto di essere diviso

---

<sup>95</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 263.

“Negli occhi di lei quel che vidi fu ripugnanza, antipatia, mentre i loro sguardi non s'incontravano. E Diadorim? Mi fece paura. Stava mezzo arrabbiato. Il che è dose di odio – che va a cercare altri odii.”  
J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 160.

fra i due e che il rapporto che ha con l'uno è inconciliabile con quello che sta costruendo con l'altra.

Nell'incontro successivo con Otacilia ritorna il tema del tradimento, che ha giocato un ruolo importante in altri ambiti dell'esistenza del protagonista; Riobaldo infatti, raccontando di sé e della sua vita con i *jagunços*, parla in un modo non molto aderente al vero, distorcendo la realtà e celando l'effettivo motivo per cui si trova con loro:

“E ela queria saber tudo de mim, mais ainda me perguntava. – “Donde é mesmo que o senhor é, donde?” Se sorria. E eu não medi meus alforjes: fui contando que era filho de Seô Selorico Mendes, dono de três possosas fazendas, assistindo na São Gregório. E que não tinha em minhas costas crime nenhum, nem estropelias, mas que somente por cálculos de razoável política era que eu vinha conduzindo aqueles jagunços, para Medeiro Vaz, o bom foro e patente fiel de todos estes Gerais. Aqueles? Diadorim e os outros? Eu era diferente deles. [...] Eu tinha renegado Diadorim, travei o que tive vergonha.”<sup>96</sup>

Riobaldo, trovandosi a dover spiegare il motivo della vita che sta conducendo, non può rivelare la vera ragione di ciò, ossia il suo legame con Diadorim, la sua impossibilità a separarsi da lui e la conseguente decisione di seguirlo diventando lui stesso membro della banda, perché il rapporto che ha con lui è percepito come inconfessabile in primo luogo da Riobaldo stesso. In questo modo però, come il protagonista si rende subito conto, sta rinnegando Diadorim e sta prendendo le distanze da lui e da un ambiente violento che, pur non avendolo scelto per una sua precisa volontà ed adesione, ha accettato nelle sue logiche e ne è diventato parte integrante. Per questo è costretto a fornire ad Otacilia una versione edulcorata e falsata

---

<sup>96</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 267 - 268.

“E lei voleva sapere tutto di me, ancor più mi domandava. “Di dove proprio è lei, di dove? Sorrideva. E io non feci economie: raccontai che ero figlio del Signor Selorico Mendes, padrone di tre poderose fazende, residente in quella di San Gregorio. E che non mi portavo sulle spalle delitto nessuno, né tafferugli, ma che solamente per calcoli di ragionevole politica venivo conducendo quei *jagunços*, a Medeiro Vaz, il buon tribunale e patente ago della bilancia di tutti questi *Gerais*. Quelli? Diadorim e gli altri? Io ero diverso da loro. [...] Io avevo rinnegato Diadorim, chiuso la strada a quello di cui avevo vergogna.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., pp. 162 - 163.

del suo ruolo, dipingendosi come un portatore di pace e di stabilità in un *sertão* così scosso dalla guerra tra bande. Inoltre quello dei banditi è un mondo totalmente alieno ad una ragazza così innocente e femminile, vissuta nella classe sociale più alta, quella dei proprietari terrieri. Questo aspetto non sfugge al protagonista, che infatti, per accreditarsi ai suoi occhi e per stabilire un punto di contatto fra le loro rispettive vite, si presenta *in primis* come figlio del *fazendeiro* Selorico Mendes, nonostante il fatto che abbia vissuto la sua infanzia con la madre da figlio illegittimo dopo essere stato da lui abbandonato e che sia fuggito dopo il breve periodo passato con lui proprio in seguito alla scoperta della parentela che intercorre tra loro due; Riobaldo quindi, desideroso di dare un'immagine socialmente accettabile di sé per conquistarla, si rifà al padre ed al suo stretto legame di sangue con una famiglia facoltosa e rispettabile.

Un motivo dell'attrazione del protagonista per Otacilia è infatti proprio il suo *status* ed i suoi possedimenti, con la prospettiva di vita che comportano in termini di tranquillità non solo economica ma anche fattuale, lontano dalle brutalità della vita dei banditi e dalla perenne precarietà esistenziale che essa comporta. La rilevanza di questo aspetto, più volte ribadita nel testo, appare chiara fin dal primo momento in cui vede la fazenda Santa Caterina:

“A Fazenda Santa Catarina era perto do céu – um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem. [...] A frente da fazenda, num tombado, respeitava para o espigão, para o céu. Entre os currais e o céu, tinha só um gramado limpo e uma restinga de cerrado, de donde descem borboletas brancas, que passam entre as réguas da cerca. Ali, a gente não vê o virar das horas. E a fogo-apagou sempre cantava, sempre. Para mim, até hoje, o canto da fogo-apagou tem um cheiro de folhas de assapeixe. Depois de tantas guerras, eu achava um valor viável em tudo que era cordato e correntio, na tiração de leite, num papudo que ia carregando lata de lavagem para o chiqueiro, nas galinhas d'angola ciscando às carreiras no fedegoso-bravo, com florezinhas amarelas, e no vassoural comido baixo, pelo gado e pelos porcos. Figuro que naquela ocasião tive curta saudade do São Gregório, com uma vontade vã de ser dono de meu chão, meu por posse e continuados

trabalhos, trabalho de segurar a alma e endurecer as mãos. Estas coisas eu pensava repassadas.”<sup>97</sup>

La fazenda appare al protagonista come un luogo dove regna la pace e la prosperità, dove le attività quotidiane sono semplici e legate ai ritmi e alle leggi della natura, con la quale lì si può vivere in simbiosi. Dopo aver vissuto battaglie ed essere stato a contatto con la morte, Riobaldo sente un'appartenenza a quel posto e a quello stile di vita ed avverte il bisogno di un'esistenza semplice unita al calore degli affetti, cosa che gli è sempre mancata nella sua gioventù.

Ha necessità quindi di mettere radici in un luogo che senta suo, dove poter sentirsi al sicuro lontano dalla precarietà imposta dalla lotta fra bande e dal modo di vivere dei banditi, fatto di frequentissimi spostamenti e di continue allerte; dall'infanzia infatti Riobaldo non ha mai avuto una casa che potesse realmente considerare sua, poiché con la madre viveva presso la ricca famiglia che dava loro protezione ed in seguito alla sua morte non sentirà come un luogo suo nemmeno la fazenda del padrino, che peraltro abita per poco tempo a causa dei suoi studi a Curralino. Nel momento in cui conosce Otacilia quindi si innamora non solo e non tanto di lei, quanto della tranquillità e dell'agiatezza borghese dell'ambiente in cui lei vive, circondata da una vera e propria famiglia e soprattutto da un padre che ne è il perno. Tutto questo ritorna nel racconto degli incontri successivi tra Riobaldo e la ragazza:

---

<sup>97</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 260.

“La Fazenda Santa Caterina era vicino al cielo – un cielo azzurro ripassato, con nuvole che non si muovono. [...] La parte frontale della fazenda, lungo un versante, guardava verso lo spartiacque, verso il cielo. Tra gli stabbi e il cielo, c'era solo un prato pulito e un avanzo di boscaglia, di dove scendevano farfalle bianche, passando tra le stecche della palizzata. Lì, la gente non avverte il volgere delle ore. E la Tortorella sempre cantava, sempre. Per me, fino a oggi, il canto della Tortorella ha un profumo di *assa-peixe*. Dopo tanti combattimenti, io trovavo un valore viabile in tutto quello che era di buon senso e comune: nella mungitura, in un gozzuto che andava portando una latta di risciacquatura verso il porcile, nelle galline faraone che andavano razzolando in fretta in mezzo al *fedegoso* selvatico, dai fiorellini gialli, e nello scopeto, mangiato raso dal bestiame e dai maiali. Immagino che in quell'occasione ebbi breve nostalgia della fazenda San Gregorio, con una vana volontà d'essere padrone del mio terreno, mio per possesso e prolungati lavori, lavoro che tiene a posto l'anima e indurisce le mani. Queste cose io ripassavo nella mente.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., pp. 158 – 159.

“E ainda falhamos dois dias na Fazenda Santa Catarina. Naquele primeiro dia, eu pude conversar outras vezes com Otacília, que, para mim, hora em mais hora embelezava. Minha alma, que eu tive; e minha idéia esbarrada. Conheci que Otacília era moça direta e opiniosa, sensata mas de muita ação. Ela não tinha irmão nem irmã. Sor Amadeu chefiava largo: grandes gados em léguas de alqueires.”<sup>98</sup>

Anche in questa fugace caratterizzazione emergono i tratti tipici della perfetta donna di casa, angelo del focolare che veglia sul nucleo familiare e che coniuga la bellezza alla bontà e alla solerzia nelle attività quotidiane, in un quadro che ritorna con minime variazioni ogni volta che Riobaldo si riferisce a lei. Ne risulta quindi un'immagine bidimensionale, senza nessun accenno alla sua interiorità e alla sua psicologia, fissata in una perfezione rassicurante e silenziosa. A queste descrizioni, come anche in questo caso, è sempre giustapposto il riferimento ai possedimenti di famiglia, come se fossero un attributo di Otacilia stessa, strettamente legati alla sua figura ed afferenti al suo modo di essere.

La notte prima della partenza della banda dalla fazenda, dopo aver rinnegato Diadorim parlando con Otacilia della sua vita da bandito, Riobaldo si sente colpevole nei confronti dell'amico ed allo stesso tempo sente in quel momento di voler più bene proprio a lui. Ha quindi una conversazione con Diadorim e, ad una sua esplicita domanda, mente riguardo ai propri sentimenti per la ragazza: ha luogo quindi un secondo tradimento, speculare a quello compiuto poco prima. Riobaldo infatti si sente preso fra due fuochi e non riesce a rinunciare né all'uno né all'altra prendendo una decisione univoca; si dibatte così tutta la notte, alternando i pensieri fra Diadorim ed Otacilia:

---

<sup>98</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 266.

“E ancora restammo due giorni nella Fazenda Santa Caterina. In quel primo giorno, potei conversare altre volte con Otacilia, che, per me, diventava più bella di ora in ora. La mia anima, ne ebbi, e la mia mente prese. Conobbi che Otacilia era ragazza come si deve e sicura di sé, sensata ma di molta azione. Non aveva né fratelli né sorelle. Il sor Amadeo aveva ampi domini: grandi mandrie in leghe e leghe di terra.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 162.

“Só olhava para a frente da casa-da-fazenda, imaginando Otacília deitada, rezada, feito uma gatazinha branca, no cavo dos lençóis lavados e soltos, ela devia de sonhar assim.”<sup>99</sup>

Dopo aver rivolto la sua mente all’immagine del sonno della pura, dolce e timorata Otacilia, guarda dormire Diadorim e si sente pervadere dall’attrazione verso di lui, frenata solo dal fatto che sarebbe un’azione troppo grave lasciarsi andare ad un amore omosessuale:

“Diadorim permanecia lá, jogado de dormir. De perto, senti a respiração dele, remissa e delicada. Eu aí gostava dele. Não fosse um, como eu, disse a Deus que esse ente eu abraçava e beijava.”<sup>100</sup>

Se però per un momento si sente sopraffatto dalla perturbante emozione che gli suscita la vista dell’amico e dall’amore che prova per lui, il giorno seguente, giorno della partenza, cambia di nuovo fronte e chiede, anche se non in modo ufficiale, la mano ad Otacilia.e palesa di nuovo ciò che in lei lo attrae, ricalcando quello che aveva già affermato in precedenza e che ripeterà varie volte in tutto il romanzo:

“[...] queria era só mesma Otacília, minha vontade de amor. Mas, com um significado de paz, de amizade de todos, de sossegadas boas regras, eu pensava: nas rezas, nas roupagens, na festa, na mesa grande com comedorias e doces; e, no meio do solene, o sor Amadeu, pai dela, que apartasse – destinado para nós dois – um buritizal em dote, conforme o uso dos antigos.”<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 271.

“Guardavo solo verso la facciata della casa della fazenda, immaginando Otacilia coricata, dopo aver pregato, simile a una gattina bianca, nel cavo delle lenzuola lavate e sciolte, lei doveva sognare così.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 165.

<sup>100</sup> Ivi, pp. 271 - 272.

“Diadorim stava ancora lì, immerso nel sonno. Da vicino, sentii la sua respirazione, sommessa e delicata. In quel momento gli volevo bene. Non fossi stato, come sono, giuro a Dio che quella creatura l’abbracciavo e la baciavo.”

Ivi, p. 165.

<sup>101</sup> Ivi, p. 273.

“[...] quel che io volevo era soltanto e semplicemente Otacilia, mia volontà d’amore. Ma, con un significato di pace, di amicizia di tutti, di tranquille buone regole, io pensavo: nelle preghiere, nei

### 2.3 Verso il patto: il confronto e l'indecisione.

Pur beandosi dello scenario idealizzato, pieno di pace, di certezze e di stabilità emotiva ed economica che ha trovato a Santa Caterina, in netta contrapposizione con l'esistenza di guerre, morte e dubbi che ha vissuto da bandito, non decide di restare subito alla fazenda e di procedere immediatamente col matrimonio; Riobaldo infatti raggiunge gli altri *jagunços* e se ne va con loro, relegando lo sposalizio con Otacilia ad un futuro imprecisato e nebuloso. Egli non è capace di separarsi da Diadorim e senza sapere il motivo che regola la propria condotta di nuovo lo segue, poiché non è pronto a rinunciare a lui e a separare la sua vita da quella dell'amico. Anche in questa occasione dunque il protagonista sceglie di non scegliere, ma mentre quando è entrato a far parte della banda per amore di Diadorim ed ha messo il suo destino nelle sue mani non aveva davanti a sé alcuna prospettiva alternativa da opporre, in questo caso è diviso tra due scenari completamente diversi ed inconciliabili e sa che, pur rimandando, il nodo fra esse deve essere prima o poi sciolto.

Per il momento procrastina il distacco con l'uno o con l'altra e si lascia aperta ogni possibilità, continuando a tormentarsi sul da farsi e mettendo ossessivamente a confronto Otacilia e Diadorim e ciò che rappresentano in termini di prospettive di vita, immaginando come potrebbe essere il suo futuro con l'una o con l'altro.

Dal momento della partenza dalla fazenda Santa Caterina infatti i pensieri su Otacilia e su quello che prova per lei si accompagnano a quelli su Diadorim, in un contrappunto che si configura come una situazione che non ha via d'uscita, o che quantomeno non la ha senza che essa comporti una rinuncia e di conseguenza una dolorosa perdita di qualcosa alla quale Riobaldo tiene molto, di un'importanza fondamentale per la sua vita:

---

vestiti, nella festa, nella tavola grande con mangiari e dolci; e, in mezzo alla solennità, il sor Amadeo, padre di lei, che separasse – destinato a noi due – un palmeto di *buritís* in dote, conforme all'uso degli antichi.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 166.



“Homem dorme com a cabeça para trás, dois dedos no queixo. Era o Pitólô. [...] Ademais que ele contava casos de muito amor; Diadorim às vezes gostava. Mas Diadorim sabia era a guerra. Eu, no gozo de minha idéia, era que o amor virava senvergonhagem. [...] Eu tinha súbitas outras minhas vontades, de passar devagar a mão na pele branca do corpo de Diadorim, que era um escondido. E em Otacília, eu não pensava? No escasso, pensei. Nela, para ser minha mulher, aqueles usos-frutos. Um dia, eu voltasse para a Santa Catarina, com ela passeava, no laranjal de lá. Otacília, mel do alecrim.”<sup>102</sup>

O ancora:

“Amor eu pensasse. Amormente. Otacília era, a bem-dizer, minha noiva? Mas eu carecia era de mulher ministrada, da vaca e do leite. De Diadorim eu devia de conservar um nojo. De mim, ou dele? As prisões que estão refincadas no vago, na gente. Mas eu aos poucos macio pensava, desses acordados em sonho: e via, o reparado – como ele principiava a rir, quente, nos olhos, antes de expor o riso daquela boca; como ele falava meu nome com um agrado sincero; como ele segurava a rédea e o rifle, naquelas mãos tão finas, brancamente.”<sup>103</sup>

In questi ed in altri passaggi si trova l'essenza di ciò che ama dei due e di ciò che vorrebbe dire scegliere l'uno o l'altro come compagno di vita. Da una parte c'è Otacilia, che sarebbe per lui una moglie dolce e che gli garantirebbe un'esistenza pacifica ed agiata, dall'altra Diadorim, dal quale si sente attratto e del quale ama anche i piccoli gesti che fanno parte del loro rapporto

---

<sup>102</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 442 - 443.

“Un uomo che dormiva con la testa all'indietro, due dita sotto mento. Era Pitóló. [...] Inoltre, lui raccontava casi di molto amore; a Diadorim a volte piaceva. Ma quel che Diadorim conosceva era la guerra. Io sapevo, invece, nel godere della mia mente, che l'amore si trasformava in svergognatezza. M'intorbidavo. [...] Io sentivo improvvise altre mie voglie, di passare lentamente la mano sulla pelle bianca del corpo di Diadorim, che era cosa nascosta. E a Otacilia, non ci pensavo? Ci pensavo, un poco. A lei, per essere mia moglie, quegli usufrutti. Un giorno, io tornavo a Santa Caterina, passeggiavo con lei, nell'aranceto di là. Otacilia, miele di rosmarino.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., pp. 260 - 261.

<sup>103</sup> Ivi, pp. 444 - 445.

“ Pensavo all'amore. Soprattutto. Otacilia era, a dire il vero, la mia fidanzata? Ma io avevo bisogno di donna somministrata, della vacca e del latte. Di Diadorim mi sarebbe rimasto il disgusto. Di me o di lui? Abbiamo prigionieri conficcate nel vago, dentro di noi. Ma io a poco a poco pensavo dolcemente, di quei ricordi nel sogno: e vedevo, tutto quello che avevo osservato – come lui cominciava a ridere, caldo, negli occhi, prima di esporre il riso di quella bocca; come lui diceva il mio nome con un piacere sincero; come lui impugnava le redini e la carabina in quelle mani così delicate, bianche.”

Ivi, p. 262.

quotidiano, ma che ha rinchiuso il suo futuro nel claustrofobico orizzonte della vendetta e dell'odio.

Due figure quindi opposte e contrapposte: mentre l'una rappresenta un idillio agreste e borghese, una vita semplice e priva delle brutture della guerra, fondata sulla ricchezza e sul calore della famiglia, l'altro incarna la passione e il valore, la dolcezza dei momenti di pace ma anche una vita perennemente instabile, senza radici e da vivere sempre allerta, avventurosa ma piena di morte e distruzione e priva di alcun conforto materiale, per giunta vivendo un amore omosessuale e quindi proibito.

Queste prospettive in conflitto sono rilevate anche dal critico Carlos Silva:

“E ao lado do amor tormentoso e as agruras da guerra, encontra-se o ancoradouro Otacília, o porto seguro, a figura que anuncia uma outra face. O encontro entre os dois faz em Riobaldo surgir um sentimento leve, tranqüilo, sem aspirações ou desejos carnavais. [...] Essa união aponta para uma nova possibilidade de vida, um momento singular: a possibilidade de distanciamento da jagunçagem, a volta ao mundo que reflete os costumes urbanos. Otacília mantém a todo o momento a condição de “donzela”, produzindo em Riobaldo o deslumbramento, devido às virtudes que revelam um espesso verniz cristão. Uma conduta elevada ao cume da moralidade ideal. Otacília e o mito de Eva ou de Maria, a submissa, a que está na família para ajudar e servir ao marido, cuidar da casa e dos filhos.”<sup>104</sup>

Anche Walnice Nogueira Galvão mette in luce questo aspetto:

“Riobaldo está sempre estabelecendo um contraponto entre seus dois amores, Diadorim e Otacília, o guerreiro e a noiva, a vida de aventuras e fortes emoções ou a vida pacata e estabelecida, uma para o jagunço e a outra para o fazendeiro. A

---

<sup>104</sup> C. SILVA, “Diadorim como diabo feminino em Grande Sertão: Veredas”, cit., p. 45 - 46.

“E al lato dell'amore tormentoso ed alle asprezze della guerra, si trova l'ancora di salvezza Otacilia, il porto sicuro, la figura che annuncia un'altra faccia. L'incontro fra i due fa sorgere in Riobaldo un sentimento lieve, tranquillo, senza aspirazioni o desideri carnali. [...] Questa unione mira ad una nuova possibilità di vita, un momento singolare: la possibilità di un distacco dalla *jagunçagem*, il ritorno al mondo che riflette i costumi urbani. Otacilia mantiene in ogni momento la condizione di “fanciulla”, producendo in Riobaldo la meraviglia, dovuta alle virtù che rivelano una spessa vernice cristiana. Una condotta elevata all'apice della moralità ideale. Otacilia e il mito di Eva o di Maria, la sottomessa, quella che sta nella famiglia per aiutare e servire il marito, prendersi cura della casa e dei figli.”

Traduzione mia.

lembrança de Otacília, com quem só esteve pelo curto espaço de dois dias, apresenta-se sempre como algo idealizado, como se fosse um quadro fixo [...].”<sup>105</sup>

Non quindi una scelta che si rifà semplicemente alla sfera amorosa ed affettiva, ma una scelta tra due stili di vita diametralmente opposti e che comporta l’abbracciare uno scenario esistenziale completamente diverso a seconda dell’opzione che prevale.

Una decisione che Riobaldo sarà costretto a prendere, e che il patto col diavolo sta a rappresentare ed a metaforizzare.

---

<sup>105</sup> W. NOGUEIRA GALVÃO, *As formas do falso*, cit., p. 105.

“Riobaldo stabilisce sempre un contrappunto fra i suoi due amori, Diadorim e Otacilia, il guerriero e la sposa, la vita di avventure e forti emozioni o la vita pacata e stabilita, una per il *jagunço* e l’altra per il *fazendeiro*. Il ricordo di Otacilia, con la quale è stato solo per il corto spazio di due giorni, si presenta sempre come qualcosa di idealizzato, come se fosse un quadro fisso [...].”

Traduzione mia.

### 3.0 IL PATTO COL DIAVOLO: LA SCELTA

#### 3.1 Analogie e diversità con *I fratelli Karamazov*, *Doctor Faustus* e *Il Signore delle Mosche*

È quindi in questo scenario di ontologica indecisione, di compresenza nel protagonista di istanze diverse e di assenza di una personalità formata, al quale si va a sommare la situazione di stallo in cui Riobaldo si trova, combattuto nella scelta fra le due persone amate e fra le prospettive diametralmente opposte che esse incarnano, che si inserisce il patto col diavolo.

Esso assume tutte le caratteristiche formali del soprannaturale di tradizione così come lo enuncia Francesco Orlando, caratteristiche che il protagonista ricerca espressamente:

“Eu caminhei para as Veredas-Mortas. Vareí a quissassa; depois, tinha um lance de capoeira. Um caminho cavado. Depois, era o cerrado mato; fui surgindo. Ali esvoaçavam as estopas eram uns caborés. E eu ia estudando tudo. Lugar meu tinha de ser a concruz dos caminhos. A noite viesse rodeando. Aí, friazinha. E escolher onde ficar.”<sup>106</sup>

In questa scena si ritrovano infatti tratti che connotano il patto col diavolo nel periodo medievale quando ancora esso era una figura molto accreditata e l'incontro con lui poteva avvenire soltanto in determinati luoghi e ad una specifica ora, come ne *Il miracolo di Teofilo* di Rutebeuf, e quando non era ancora sopravvenuta la riforma protestante a spiritualizzare in misura maggiore il rapporto fra l'individuo e la divinità. Anche qui infatti il luogo del patto è situato fuori dallo spazio abitato dall'uomo e quindi deputato

---

<sup>106</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 596.

“Camminai verso le Verede-Morte. Attraversai lo sterpeto: poi c'era un tratto di boscaglia. Un passaggio ricavato. Poi, c'era la macchia compatta; ne venni fuori. Lì sulle stoppie svolazzavano dei caborés. E io andavo studiando tutto. Il mio posto doveva essere all'incrociarsi dei cammini. La notte veniva avanzando. Fredduccia. E scegliere il punto in cui restare.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 344.

all'apparizione del soprannaturale, il punto esatto è un crocicchio e l'orario scelto è la mezzanotte, quando il buio fitto funge da isolante rispetto al mondo terreno.

Quando Riobaldo decide di voler trattare con Satana infatti costruisce l'incontro secondo lo schema classico, affinché ogni elemento sia perfettamente adeguato e propizio ad accogliere l'apparizione del diavolo e per indurlo a manifestarsi e ad accogliere le sue richieste.

In questo caso però si tratta di una costruzione artificiale ed artificiosa, concepita dal protagonista per supplire alla ondivaga fiducia che egli nutre nell'esistenza del diavolo. Nonostante la presenza di questi tratti caratteristici con quest'opera non siamo infatti più nel campo del soprannaturale di tradizione, ma piuttosto di quello di trasposizione, che riutilizza elementi formali del soprannaturale tradizionale per riempirli di un senso nuovo, per metaforizzare situazioni che nulla hanno a che fare con il demonio in sé, ma piuttosto con la situazione economico-sociale del tempo o, come in questo caso, con quella interiore del protagonista in quanto uomo che esiste e vive e che quindi deve scegliere.

Questo appare chiaro nel proseguire della scena del patto:

– “Lúcifer! Lúcifer!...” – aí eu bramei, desengolindo. Não. Nada. O que a noite tem é o vozeio dum ser-só – que principia feito grilos e estalinhos, e o sapo-cachorro, tão arranhão. E que termina num queixume borbilhado tremido, de passarinho ninhante mal-acordado dum totalzinho sono.

– “Lúcifer! Satanás!...”

Só outro silêncio. O senhor sabe o que o silêncio é? É a gente mesmo, demais.

– “Ei, Lúcifer! Satanás, dos meus Infernos!”

Voz minha se estragasse, em mim tudo era cordas e cobras. E foi aí. Foi. Ele não existe, e não apareceu nem respondeu – que é um falso imaginado. Mas eu supri que ele tinha me ouvido. Me ouviu, a conforme a ciência da noite e o envir de espaços, que medeia. Como que adquirisse minhas palavras todas; fechou o arrocho do assunto. Ao que eu recebi de volta um adejo, um gozo de agarro, daí umas tranqüilidades-de pancada.”<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 601 - 602.

Tra Ottocento e Novecento infatti la credenza dogmatica e capillarmente diffusa a livello sociale nel diavolo era ormai superata e la letteratura ha ripreso il *topos* del patto col demonio dando ad esso nuova linfa, utilizzando il livello letterale per nascondervi all'interno tematiche del tempo, che fanno riferimento ad un mondo più che mai esclusivamente umano.

Per questo Satana, pur presente, è messo fortemente in dubbio e la sua esistenza è negata dai protagonisti delle opere dell'epoca anche se non appare completamente priva di credito. In questo senso "Grande sertão: veredas" presenta delle forti analogie con tre opere europee appartenenti allo stesso periodo storico, ossia "I fratelli Karamazov" di Fëdor Dostoevskij, "Doctor Faustus" di Thomas Mann e "Il signore delle mosche" di William Golding.

La prima, datata 1879, così presenta l'incontro di Ivan, il protagonista, con il diavolo:

"E così, ora, stava lì seduto, sentendo confusamente egli stesso d'essere in preda al delirio, mentre, come s'è detto, ostinatamente tornava a sogguardare qualche cosa alla parete di fronte, sul divano. Là apparì d'un tratto un uomo, Dio sa come entrato qui dentro, giacché nella stanza non c'era quando Ivàn Fiòdorovič, di ritorno da Smerdiàkov, ci aveva posto piede."<sup>108</sup>

Si parla quindi di delirio, di uno stato mentale e fisico alterato, al quale farà seguito la pazzia del protagonista, in preda della quale passerà gli ultimi anni

---

"“Lucifero! Lucifero!...” urlai allora, a squarciagola.

No. Niente. Quel che c'è nella notte è il vocio di un essere solo – che comincia come con grillii e scoppietii, e con il rospo-cane, così lacerante. E termina in un piagnucolio gorgogliato tremulo, di uccelletto di nido svegliato male da un sonno profondo.

“Lucifero! Satanasso!...”

Solo altro silenzio. Vossignoria sa cosa è il silenzio? Siamo noi stessi, in eccesso.

“Ehi Lucifero! Satanasso, dei miei Inferni!”

La mia voce non gliela faceva più, tutto in me era corde e serpenti. E fu così. Fu. Lui non esiste, e non apparve né rispose – che è un falso immaginato. Ma io feci conto che lui mi avesse inteso. Mi udì, conforme la scienza della notte e il movimento degli spazi, che misura. Come se avesse accolto tutte le mie parole; e chiuso la questione. E io ricevetti in cambio una disponibilità, un piacere di afferrare, e di lì una tranquillità – di colpo.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 347.

<sup>108</sup> F. DOSTOJEVSKIJ, *I fratelli Karamàzov*, cit., vol. II, p. 400.

della sua vita. Il medico, al quale Ivan confessa l'incontro che ha avuto, dichiara che si è trattato di un episodio allucinatorio, dovuto alla malattia che sta prendendo il sopravvento sulla mente del protagonista. In questo modo il credito del diavolo nell'opera sarebbe ridotto ai minimi termini, poiché anche Ivan al cospetto di Satana dubita di ciò che sta vedendo ed ascoltando, affermando lungo tutto il dispiegarsi del loro dialogo che l'interlocutore non esiste ma è solo una proiezione della propria mente, se non fosse che l'ambiguità è generata dal fatto che il loro colloquio viene minuziosamente riportato e che quindi viene concesso ampio spazio alle argomentazioni del diavolo.

Una scena molto simile, quasi analoga, si ritrova in "Doctor Faustus" di Thomas Mann, del 1947. Serenus, amico del protagonista e narratore, prima di copiare lo scritto di Adrian in cui egli racconta l'incontro con Satana, così commenta l'episodio:

"[...] il lettore, in questo ventesimo capitolo, udirà direttamente la voce di lui. Fosse soltanto la voce di lui! Ma quello che abbiamo qui è un dialogo. Un altro, ben diverso, terribilmente diverso, vi parla anzi in prevalenza, e lo scrittore, nella sala di pietra, scrive soltanto ciò che ha udito da lui. È un dialogo? È veramente un dialogo? Dovrei essere pazzo per crederlo; perciò non posso neanche credere che in fondo al cuore egli considerasse reale ciò che vedeva e udiva mentre lo vedeva e lo udiva, e anche dopo quando lo mise in carta – nonostante i cinismi coi quali l'interlocutore cercava di convincerlo della sua esistenza oggettiva. Ma se egli, il visitatore, non c'era, io sarei atterrito dalla confessione che vi è contenuta, nell'ammettere, sia pure al condizionale e come possibilità, quella stessa realtà! – È raccapricciante pensare che anche quei cinismi, quegli insulti e quelle ciurmerie possano essere scaturiti dall'anima della vittima."<sup>109</sup>

Anche in questo caso l'incontro avviene nella casa del protagonista e il diavolo appare su un divano. Inoltre anche Adrian al momento dell'incontro si trova in uno stato psico-fisico compromesso e, come Ivan, morirà in preda alla pazzia, causata anche dall'aver contratto la sifilide. Durante l'incontro si

---

<sup>109</sup> Th. MANN, "Doctor Faustus", cit., pp. 425 - 426.

ritrova il dubbio del protagonista sulla reale esistenza del demonio, fulcro del dialogo fra i due, e sulla verità dell'esperienza che sta vivendo.

Queste due opere quindi presentano entrambe un Satana fortemente ambiguo, presentato non come un'entità oggettiva ma come una figura la cui essenza è da una parte massimamente criticata, mentre dall'altra mantiene una piccola dose di credito per il fatto che riesce ad instillare il dubbio e che le sue istanze, oltre ad essere lungamente riportate, non si rivelano totalmente infondate.

Anche ne "Il signore delle mosche", datato 1954, Simone, il personaggio che vede la figura satanica e dialoga con essa, è affetto da una malattia, in questo caso l'epilessia, che dà luogo a svenimenti ed allucinazioni. In un primo momento, quando egli vede la testa di maiale, che per lui sarà il Signore delle Mosche, sente la sua voce unicamente dentro di sé, in seguito però essa inizia a parlare davvero.

Così finisce l'incontro tra i due:

" "Ti metto in guardia. Sto per perdere la pazienza. Non vedi? Non c'è posto per te. Capito? Su quest'isola ci divertiremo. Dunque non provarci nemmeno, mio povero ragazzo traviato, altrimenti..."

Simone si accorse che stava guardando dentro a una gran bocca. Dentro c'era buio, un buio, che dilagava.

"...Altrimenti" disse il Signore delle Mosche "ti faremo fuori. Capisci? Jack e Ruggero e Maurizio e Roberto e Guglielmo e Piggy e Ralph. Ti faremo fuori. Capisci?"

Simone era dentro la bocca. Cadde e perse coscienza."<sup>110</sup>

Il dialogo fra queste tre opere è evidente, visto il ricorrere di elementi chiave nella rappresentazione del diavolo e nelle dinamiche che si instaurano fra esso ed i protagonisti nel momento in cui si relazionano.

In questi tre casi però, anche se la sua esistenza è messa in dubbio e sebbene i testi non affermino in modo univoco se questa apparizione corrisponda a realtà o sia piuttosto frutto della mente provata dei personaggi,

---

<sup>110</sup> W. GOLDING, *Il signore delle mosche*, cit., p. 169.



Satana si presenta in scena e le sue parole sono riportate dal testo, con ciò che questo comporta in termini di accrescimento dei punti di vista. Nasce infatti fra il diavolo ed i protagonisti un dialogo in cui ognuno dei due si trova ad esprimere le proprie posizioni, le proprie richieste e le istanze di cui si fanno portatori.

“Grande sertão” acuisce ancor più delle altre opere l’ambiguità di Satana e va oltre rispetto ad esse; infatti non solo non è presente la sicurezza dell’esistenza del diavolo, punto sul quale il protagonista è fortemente combattuto, ma esso, come mostra il passo citato in precedenza, non si presenta nel luogo in cui Riobaldo si è recato allo scopo di fare un patto con lui e rimane quindi un’entità che non si palesa se non nelle riflessioni del protagonista stesso, non dialoga con l’uomo e non esprime le sue intenzioni. L’esistenza del diavolo dunque rimane una mera ipotesi, un assunto al quale Riobaldo non si sente mai di aderire *in toto* ma al quale al momento della mancata apparizione demoniaca decide arbitrariamente di fingere di credere, ben consapevole del fatto che non avrà mai la prova né in un senso né nell’altro. Un patto quindi che sta sotto il segno della logica del “poniamo il caso che...”, impostazione che rende valido per il protagonista l’accordo tra i due contraenti e che rivela che oltre al livello di lettura letterale ne esiste anche un altro più profondo e nascosto, che attiene al percorso di vita di Riobaldo.

Non avendo quindi luogo un dialogo ed un confronto fra il protagonista ed il diavolo nella scena del patto non sono esplicitate né chiarite le motivazioni che portano Riobaldo ad avere il bisogno ed il desiderio di avvalersi dell’aiuto di Satana; egli infatti non ha la possibilità di chiedere al diavolo alcunché, né di sentire con le proprie orecchie che cosa egli voglia come contropartita in cambio dei propri servizi. I termini del presunto patto rimangono quindi sconosciuti al lettore in quella cruciale occasione, ma dovranno essere da lui desunti dalle riflessioni che Riobaldo esterna, sia precedenti che successive a quell’episodio, che si configura nell’opera come il vero e proprio spartiacque.

### 3.2 Le motivazioni del patto

Per capire il significato profondo del patto appare particolarmente illuminante la conversazione che Riobaldo e Diadorim hanno la notte prima della partenza della banda dalla Fazenda Santa Caterina, subito dopo che il protagonista ha conosciuto Otacilia. Diadorim, dopo aver chiesto a Riobaldo cosa provasse per la ragazza, gli pone la seguente domanda, che ha una stretta attinenza con la situazione che stanno vivendo:

“ – Você sabe do seu destino, Riobaldo?”

Não respondi. Deu para eu ver o punhal na mão dele, meio ocultado. Não tive medo de morrer. Só não queria que os outros percebessem a má loucura de tudo aquilo. Tremi não.

– “Você sabe do seu destino, Riobaldo?” – ele reperguntou. Aí estava ajoelhado na beira de mim.

– “Se nanja, sei não. O demônio sabe...” – eu respondi –

“Pergunta...” <sup>111</sup>

Questo dialogo ha una forte valenza anticipatoria rispetto alla scena del patto e svolge l'importante funzione di dichiarare che cosa c'è dietro alla volontà di Riobaldo di accordarsi col Diavolo. Per la prima volta infatti si stabilisce una stretta connessione tra il patto, fulcro dell'intero romanzo, e la situazione di dubbio esistenziale del protagonista, che, come illustrato nei capitoli precedenti, investe sia la sfera inerente alla sua personalità sia quella emotiva e relazionale.

Come testimonia questa scena infatti Riobaldo si trova per la prima volta davanti ad un bivio che deve essere lui stesso ad affrontare. La scelta tra le due strade, così diverse ma allo stesso tempo entrambe dotate di un fascino

---

<sup>111</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 270.

““ Tu sai del tuo destino, Riobaldo? ”

Non risposi. Riuscii a vedere il pugnale che aveva in mano, mezzo nascosto. Non ebbi paura di morire. Solo non volevo che gli altri si accorgessero della triste pazzia di tutto quello. Non tremai.

“ Tu sai del tuo destino, Riobaldo? ” lui chiese di nuovo. Stava inginocchiato accanto a me.

“Non so un accidente. Il diavolo lo sa...” risposi. “ Domandalo a lui...””

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 164.

e di un'attrattiva di grande portata per il protagonista, è interamente nelle sue mani e solo lui può e deve prendere una decisione a favore dell'una o dell'altra prospettiva.

Nel dialogo fra Riobaldo e Diadorim questo scenario è ben chiaro ad entrambi i personaggi, che sanno che la situazione che si è venuta a creare con l'entrata in scena di Otacilia può essere risolta soltanto con una presa di posizione da parte dello stesso Riobaldo. È per questo che Diadorim pone al protagonista la domanda diretta riguardo alle sue intenzioni, domanda che viene dapprima lasciata cadere nel vuoto da Riobaldo, ma che in seguito, riproposta, ottiene la risposta che per la prima volta tira in ballo il Diavolo in persona. In questo passaggio infatti il protagonista, messo per ben due volte da Diadorim, in modo insistente e caparbio, di fronte ad una scelta che può rimandare ma che prima o poi dovrà fare, compie un atto di deresponsabilizzazione; egli infatti intesta questa decisione, per lui così difficile e dolorosa, ad un'entità che è altro da sé, ponendo la risoluzione della situazione fuori dalla sfera del suo controllo, per il fatto che non si sente in grado di scegliere autonomamente la direzione che dovrà prendere la sua vita né tantomeno di assumere su di sé la responsabilità ed il carico emotivo che questa decisione inevitabilmente comporta. Ogni scelta infatti impone una rinuncia, poiché presuppone una prospettiva destinata a soccombere a fronte di un'altra che risulti migliore e quindi preferibile. Riobaldo, pur comprendendo la necessità e l'inevitabilità di essa, non vuole rendersi responsabile della perdita intrinseca nel concetto stesso di scelta e, sapendo che non è possibile giungere ad un compromesso e conciliare in qualche misura le due strade, si appella ad un'entità superiore che decida al suo posto la cosa migliore da fare e che si assuma la paternità dello scioglimento del dubbio, sacrificando l'alternativa risultata peggiore.

Ancora una volta quindi il protagonista cerca qualcuno o qualcosa al quale affidarsi, non accettando il fatto che ogni uomo è solo di fronte al suo destino e che non ne esiste uno prestabilito per ognuno, ma che è l'individuo stesso che deve costruirselo seguendo le proprie inclinazioni e che non può

esimersi dall'affrontare anche il carico di rimorsi e rimpianti dovuto alla predilezione di un'opzione rispetto ad un'altra.

In seguito alla scena del patto il significato che quest'ultimo assume per il protagonista è ribadito e affidato ai versi di una canzone che egli compone, che veicola anche in questo caso l'attinenza fra le due prospettive in campo nella vita del protagonista e la conseguente scelta fra le due ed il patto stesso:

"Hei-de às armas, fechei trato  
nas Veredas com o Cão.  
Hei-de amor em seus destinos  
conforme o sim pelo não."<sup>112</sup>

In queste parole si ritrova lo stesso concetto della scena precedente, elaborato in questo caso attraverso la poesia. Essa accompagna tutto il percorso di vita del protagonista e ancora una volta è assunta a strumento principe per affrontare a livello concettuale le istanze più difficili da portare pienamente a coscienza dal protagonista. Così è proprio attraverso la canzone che Riobaldo tematizza, in modo ancora più esplicito rispetto al dialogo già citato, il suo affidare i futuri esiti amorosi ed esistenziali della sua vita al Diavolo ed il suo illusorio distacco da essi.

Anche qui il protagonista, come in seguito, si comporta come se lo sviluppo della sua vita lungo una direttrice rispetto ad un'altra non fosse di sua esclusiva pertinenza e finge di essere soggetto passivo di fronte a questa scelta che si fa sempre più urgente ed imminente, convinto che in questo modo si risparmierà il dolore della perdita di una delle due persone per lui più importanti.

Sulla stessa linea si colloca anche questa riflessione che Riobaldo fa proprio a proposito dell'esperienza del patto e di ciò che lo ha portato a stipularlo:

---

<sup>112</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 662.

" Alle armi, il grande patto  
il demonio già firmò.  
All'amore e ai suoi destini  
per il sì e per il no."

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 379.

“Só o que eu quis, todo o tempo, o que eu pelejei para achar, era uma só coisa – a inteira – cujo significado e vislumbro dela eu vejo que sempre tive. A que era: que existe uma receita, a norma dum caminho certo, estreito, de cada uma pessoa viver – e essa pauta cada um tem – mas a gente mesmo, no comum, não sabe encontrar; como é que, sozinho, por si, alguém ia poder encontrar e saber? Mas, esse norteado, tem. Tem que ter. Se não, a vida de todos ficava sendo sempre o confuso dessa doideira que é. E que: para cada dia, e cada hora, só uma ação possível da gente é que consegue ser a certa. Aquilo está no encoberto; mas, fora dessa conseqüência, tudo o que eu fizer, o que o senhor fizer, o que o beltrano fizer, o que todo-o-mundo fizer, ou deixar de fazer, fica sendo falso, e é o errado. Ah, porque aquela outra é a lei, escondida e vivível mas não achável, do verdadeiro viver: que para cada pessoa, sua continuação, já foi projetada, como o que se põe, em teatro, para cada representante – sua parte, que antes já foi inventada, num papel...”<sup>113</sup>

Riobaldo quindi vorrebbe che la vita di ogni individuo non fosse caratterizzata da dubbi e da scelte, ma che esistesse per ognuno soltanto un destino da mettere in pratica senza dispendio di energie a livello emotivo e di coscienza. Vorrebbe quindi essere al riparo dagli errori e dal dolore e poter avere la certezza di agire in modo giusto e conforme ad un disegno già stabilito per lui dalla divinità, disegno che in quel momento vuol credere che esista; il protagonista infatti non si rassegna al fatto che la vita umana è aliena ad ogni sicurezza e che l'uomo deve decidere cosa farne tenendo conto delle proprie

---

<sup>113</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 692 - 693.

“E quello che io volli, tutto il tempo, quello che lottai per trovare, era una cosa sola – il cui significato e l'intravisto d'essa io m'accorgo che sempre ebbi. Ed era: che esiste una ricetta, la norma di un cammino certo, stretto, per ogni persona viverci – e questa linea c'è per ognuno – ma la gente stessa, in genere, non la sa trovare; come è che, da solo, di per sé, uno potrebbe trovarla e sapere? Ma, questa direzione, c'è. Deve esserci. Se no la vita di tutti finirebbe per essere sempre la confusione di questa pazzia che è. E che: per ogni giorno, e per ogni ora, solo una possibile azione della gente riesce a essere quella giusta. La cosa sta nascosta; ma, fuori di quella conseguenza, tutto quello che io posso fare, quello che vossignoria può fare, quello che Sempronio può fare, quello che tutti possono fare, o tralasciare di fare, risulta falso, ed è lo sbagliato. Ah, perché quell'altra è la legge, nascosta e visibile ma non trovabile, del vero vivere: che per ogni persona, la sua continuazione, già è stata programmata, come quello che si fa, in teatro, per ognuno che rappresenta – la sua parte, già inventata prima, sulla carta....”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 395.

aspirazioni e dei propri sentimenti, con la consapevolezza che gli sbagli e la sofferenza fanno parte del percorso stesso dell'uomo sulla Terra.

A questo riguardo l'illustre studioso Benedito Nunes scrive:

“A interrogação de Riobaldo sobre a existência do Diabo, e conseqüentemente sobre a possibilidade de ter sido pactário, é a pergunta acerca do Destino, isto é, a pergunta em torno da predeterminação ou da liberdade da sua existência.”<sup>114</sup>

Il tema del destino assume nel caso in analisi una notevole importanza, come giustamente rivela lo studioso, ma c'è, a mio parere, di più: il protagonista non si pone semplicemente il quesito della sua esistenza, ma piuttosto la vorrebbe fortemente, in quanto sarebbe una prospettiva consolante ed autoassolutoria poiché in quel caso egli sarebbe sollevato dalla responsabilità delle proprie azioni.

Il desiderio di Riobaldo è quindi quello di acquisire una certezza riguardo alla propria identità, a ciò che vuol essere in futuro e a chi scegliere fra i due amori della sua vita: questa è la motivazione che soggiace al patto che fa con il diavolo.

Più infatti il tempo passa e più Riobaldo sente il peso della situazione di stallo in cui si trova e sente l'urgenza di uno scioglimento di essa, pur non volendo rinunciare né ad Otacilia né a Diadorim:

“Otacília estava guardada protegida, na casa alta da Fazenda Santa Catarina, junto com o pai e a mãe, com a família, lá naquele lugar para mim melhor, mais longe neste mundo. E eu, sem ser por motivo ou razão, cada dia tocava com a minha gente por contrárias bandas, para mais apartado de donde ela assistia. Ao cada dia mais distante, eu mais Diadorim, mire veja. O senhor saiba – Diadorim: que, bastava ele me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dele, do existir dele, do

---

<sup>114</sup> B. NUNES, “A matéria vertente”, in *Seminário de ficção mineira II: de Guimarães Rosa aos nossos dias*, Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983, p. 18.

“L'interrogarsi di Riobaldo sull'esistenza del Diavolo, e conseguentemente sulla possibilità di aver fatto il patto, è la domanda riguardo al Destino, cioè la domanda sulla predeterminazione o sulla libertà della propria esistenza.”

Traduzione mia.

morno que a mão dele passava para a minha mão. O senhor vai ver. Eu era dois, diversos?”<sup>115</sup>

Riobaldo si sente dunque attratto da entrambi, al punto da sentirsi scisso, non solo diviso fra due prospettive di vita così diverse, ma addirittura come se il se stesso che ama l'uno non fosse la stessa persona di quello che ama l'altra. Avviene dunque in lui una polarizzazione di caratteristiche a lui proprie attorno ai due centri di interesse impersonati da Otacilia e Diadorim, che gli crea una confusione riguardo a ciò che lui è ed al tipo di persona che in futuro vorrebbe essere.

È in quest'ottica che, più avanti, afferma:

“Só fiz que no forte do sentir eu pudesse era este ameaço de reza: – Me dê o meu, só, e que é o que quero e quero!... – ao Demo ou a Deus... A lá eu ia. Otacília não era minha noiva, que eu tinha de prezar como quase minha mulher? Meio do mundo.”<sup>116</sup>

Anche in questo passo si stabilisce una forte connessione fra il patto col Diavolo e la situazione sentimentale del protagonista. Di nuovo Riobaldo esprime il suo desiderio che Satana gli renda chiara la strada che deve imboccare la sua vita e che risolva il suo conflitto interiore fra le due persone delle quali è innamorato, togliendogli il peso dell'elaborazione della decisione stessa. Inoltre ancora una volta, come nel passo precedente, con la frase finale dà il senso dell'inevitabile perdita che comporta l'optare per l'una o per

---

<sup>115</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 699 - 700.

“Otacilia si trovava custodita, protetta, nella casa alta della Fazenda Santa Caterina, insieme con il padre e la madre, là in quel luogo per me il migliore, il più lontano in questo mondo. E io, senza che vi fosse motivo e ragione, ogni giorno più mi spingevo con la mia gente in bande opposte, verso più lontano da dove lei stava. Ogni giorno, più distante, io con Diadorim, veda un po'. Vossignoria sappia – Diadorim: che, bastava mi guardasse con gli occhi verdi così sognanti, e io, con tutta la mia vergogna, di nascosto a me stesso, provavo piacere del suo odore, del suo esistere, del tepore che la sua mano passava nella mia mano. Vossignoria vedrà. Io ero due, diversi?”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 399.

<sup>116</sup> Ivi, p. 812.

“L'unica cosa che riuscii a formulare, nella forza del mio sentire, fu questa minaccia di preghiera: “Dammi il mio, soltanto, ed è questo che voglio e voglio!...” al Demonio o a Dio... Là io andavo. Otacilia non era la mia promessa sposa, che io dovevo apprezzare come quasi mia moglie? Metà del mondo.”

Ivi, p. 461.

l'altra opzione; infatti scegliere uno dei due equivale a tagliare fuori dal suo futuro una parte importante del suo mondo e di se stesso. Una scelta quindi che comporta l'amputazione di una parte della sua personalità e dell'io che esiste soltanto nella relazione alla quale è costretto a rinunciare in favore dell'altra, che lo lascerà quindi inevitabilmente menomato a livello sia emotivo ed affettivo che a livello di possibilità esistenziali rimaste soltanto tali. Fa luce sulle motivazioni del patto anche un passaggio dell'intervista che Günter Lorenz ha fatto nel 1965 a João Guimarães Rosa:

“Lorenz: E o seu Riobaldo? Acho que você ainda não acabou de caracterizá-lo.

Guimarães Rosa: Eu sei. Gostaria de acrescentar que Riobaldo è algo assim como Raskolnikov, mas um Raskolnikov sem culpa, e que, entretanto, deve expiá-la.”<sup>117</sup>

Dunque l'autore precisa che nel suo romanzo il patto ed il Diavolo stesso non rappresentano, come in molta tradizione letteraria, il male e la colpa. Nel caso di “Grande Sertão” infatti, come mostrano i passi fin qui citati, il patto non ha niente a che vedere con qualcosa di maligno in sé, ed il protagonista non si macchia di nessun crimine.

Il punto infatti non sta nella moralità di Riobaldo, ma piuttosto nella sua condizione di essere umano che in quanto tale è costretto a fare delle scelte ed a convivere con i rimorsi ed i rimpianti che da esse derivano.

La studiosa Walnice Nogueira Galvão a questo proposito afferma:

“A suspensão das dúvidas e a resolução da ambigüidade [...] é o que ocorrerá mais tarde através do pacto com o Diabo.”<sup>118</sup>

E più avanti:

---

<sup>117</sup> G. LORENZ, “Dialogo com Guimarães Rosa”, in J. GUIMARÃES ROSA, *Ficção completa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.

“Lorenz: E il suo Riobaldo? Penso che non abbia ancora finito di caratterizzarlo.

Guimarães Rosa: Lo so. Mi piacerebbe aggiungere che Riobaldo è qualcosa di simile a Raskolnikov, ma un Raskolnikov senza colpa, e che, tuttavia, deve espiare.”

Traduzione mia.

<sup>118</sup> W. NOGUEIRA GALVÃO, *As formas do falso*, cit., p. 111.

“La sospensione dei dubbi e la risoluzione dell'ambiguità [...] è quello che accadrà più tardi attraverso il patto col Diavolo.”

Traduzione mia.



“J á Riobaldo éum homen sem certezas. [...] Presa de múltiplas duvidas, recorre ao pacto com o Diabo para ser capaz de adquirir também uma certeza [...].”<sup>119</sup>

Anche Mayara Ribeiro Guimarães, nel suo intervento al Congresso Nazionale del Cinquantenario di “Grande Sertão: Veredas” e di “Corpo de Baile”, sottolinea questo concetto:

“O pacto [...] é a busca de uma certeza de si e da existência para que se possa ser alguém. A imagem do certo no incerto. Riobaldo cria a verdade no falso, como se para poder consagrar a sua própria existência e consciência de homem precisasse comprovar a existência de deus ou do demo. O diabo é a falsa garantia de alguma coisa no meio da mobilidade do redemunho. [...] O demo vem na forma humana mesmo. Na forma da própria consciência de Riobaldo.”<sup>120</sup>

Come evidenziano le studiose infatti Riobaldo, che è sempre stato dominato dal dubbio, ha bisogno di certezza riguardo alla propria individualità ed alla direzione da intraprendere nella sua vita. Questo è quello che vuole dal Diavolo: che prenda al suo posto la decisione su che cosa fare del suo futuro e sull'uomo che sarà.

---

<sup>119</sup> W. NOGUEIRA GALVÃO, *As formas do falso*, cit., p. 131.

“Riobaldo è un uomo privo di certezze. [...] Preso da molti dubbi, ricorre al patto col Diavolo per essere capace di acquisire una certezza [...].”

Traduzione mia.

<sup>120</sup> M. RIBEIRO GUIMARÃES, “O homem Hierofânico em Grande Sertão: Veredas”, in *Congresso Nacional do Cinquentenario de Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile*, Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 25 – 27 Settembre 2006, p. 449.

<http://www.lettras.ufrj.br/posverna/Anais%20do%20Congresso%20Rosa.pdf>

“Il patto [...] è la ricerca di una certezza di sé e dell'esistenza affinché si possa essere qualcuno. L'immagine del certo nell'incerto. Riobaldo crea la verità nel falso, come se per poter affermare la propria esistenza e coscienza di uomo avesse bisogno di provare l'esistenza di Dio o del Diavolo. Il Diavolo è la falsa garanzia di qualcosa nel mezzo della mobilità del vortice. [...] Il Diavolo viene in forma umana. Nella forma della coscienza stessa di Riobaldo.”

Traduzione mia.

### 3.3 La maturazione della scelta

Nonostante il fatto che Riobaldo si illuda che ad incidere sugli sviluppi futuri della propria vita sia unicamente il Diavolo, il testo riporta una serie di azioni che il protagonista compie e che vanno nella direzione della risoluzione dei dubbi di Riobaldo stesso e dell'*impasse* che si era venuta a creare nella sua vita. Egli, mentre si trova ad agire in quel modo, non è conscio della portata dei suoi atti e delle conseguenze che essi avranno, poiché è appunto convinto di non dover prendere posizione e che sarebbe stato Satana a risolvere ogni cosa per il meglio. Di fatto però, sotto traccia, nei comportamenti che egli tiene e negli episodi che narra, appare chiaro che il protagonista, pur non avendone piena coscienza, agisce in prima persona facendo sì che gli eventi prendano una direzione al posto di un'altra.

Il simbolo di questa scelta, concretamente nelle mani del protagonista, è una pietra che egli racconta di aver preso ad Arassuaí. Non a caso, ricordando di quando era in quel luogo, riporta in forma indiretta il dialogo che ha con un giovane dottore, la cui presenza lì è data proprio dalla ricerca di pietre:

“Refiro ao senhor: um outro doutor, doutor rapaz, que explorava as pedras turmalinas no vale do Araçuaí, discorreu me dizendo que a vida da gente encarna e reencarna, por progresso próprio, mas que Deus não há.”<sup>121</sup>

Dunque il dottore afferma che, poiché non esiste nessun Dio e quindi nessun disegno divino, l'uomo è padrone del proprio destino e che, di conseguenza, è l'unico che può incidere nella propria vita e decidere riguardo ad essa.

Il legame tra questo breve episodio ed il percorso esistenziale che Riobaldo si trova a compiere è reso chiaro dal fatto che, poche righe più avanti, il

---

<sup>121</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 76.

“Riferisco a vossignoria: un altro dottore, un dottore giovane, che andava in cerca di pietre tormaline nella valle dell'Arassuaí, discorrendo con me, mi disse che la vita delle persone s'incarna e reincarna, ma che Dio non esiste.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 52.

protagonista introduce nella sua storia proprio una pietra, che ricompare in vari episodi cruciali e va ad assumere quindi un'importanza fondamentale:

“De Araçuaí, eu trouxe uma pedra de topázio. [...]

[...]eu trouxe a pedra de topázio para dar a Diadorim; ficou sendo para Otacília, por mimo; e hoje ela se possui é em mão de minha mulher!”<sup>122</sup>

Da quel momento Riobaldo porta la pietra con sé, allo scopo iniziale di farne dono a Diadorim, ed essa assume il significato del futuro che Riobaldo ha concretamente nelle le sue mani, che egli è l'unico, in quanto proprietario, ad avere la possibilità di decidere che cosa farne. Si tratta dunque di un vero e proprio simbolo, che incarna e oggettiva l'esperienza di Riobaldo in quanto artefice del proprio destino, sebbene egli attui un processo di rimozione a questo riguardo.

Il protagonista dunque tiene con sé la pietra per molto tempo, finché non prende la decisione di consegnarla a Diadorim, quando ha già conosciuto Otacília:

“Mas, então, num determinado, eu disse:

– “Diadorim, um mimo eu tenho, para você destinado, e de que nunca fiz menção...”

– o qual era a pedra de safira, que do Araçuaí eu tinha trazido, e que à espera de uma ocasião sensata eu vinha com cautela guardando, enrolada numa pouca de algodão, dentro dum saquitel igual ao de um breve, costurado no forro da bolsa menorzinha da minha mochila. [...] Aí, quando ninguém não viu, eu saquei a mochila, desfiz a ponta de faca as costuras, e entreguei a ele o mimo, com estilo de silêncio para palavras. Diadorim entrefez o pra-trás de uma boa surpresa, e sem querer parou aberto com os lábios da boca, enquanto que os olhos e olhos remiravam a pedra-de-safira no covo de suas mãos. Ao que, se sofreu no bridado, se transteve sério, apertou os beijos; e, sem razão sensível nem mais, tornou a me dar a pedrinha, só dizendo:

---

<sup>122</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 76.

“Da Arassuaí, portai una pietra di topazio. [...]

[...] portai la pietra di topazio per darla a Diadorim; e ha finito per essere un regaletto per Otacília; e oggi si trova sulla mano di mia moglie!”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 53.

– “Deste coração te agradeço, Riobaldo, mas não acho de aceitar um presente assim, agora. Aí guarda outra vez, por um tempo. Até em quando se tenha terminado de cumprir a vingança por Joca Ramiro. Nesse dia, então, eu recebo...”<sup>123</sup>

C'è da notare, già da questa seconda volta che entra in scena, che la pietra viene via via citata con nomi diversi; mentre infatti inizialmente Riobaldo dichiara che si tratta di un topazio, qui parla di uno zaffiro e alla fine di un'ametista, pur trattandosi dello stesso oggetto. Come abbiamo visto accadere ai nomi di Riobaldo e di Diadorim e come vedremo più tardi riguardo alle denominazioni topografiche, anche in questo caso vi è una profonda ambiguità e la pietra non è indicata con un nome unico ed univoco. Il fatto che quindi Riobaldo non sia sicuro dell'essenza e del materiale della stessa è ascrivibile al significato che essa narrativamente assume; infatti ciò indica che il protagonista ha in mano gli esiti futuri della sua vita ma non riesce a comprenderli e che durante il suo percorso essi cambiano più volte di segno, a seconda della strada che Riobaldo stesso sta facendo imboccare alla sua esistenza in quel momento.

In questo episodio Diadorim dimostra di avere molta più consapevolezza del protagonista riguardo all'importanza della pietra e del gesto di donarla; infatti egli capisce subito che accettarla equivarrebbe ad iniziare una nuova vita insieme, desistendo quindi dal suo scopo di vendicare il padre uccidendo i suoi assassini.

---

<sup>123</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 528 - 529 - 530.

“Ma allora, con improvvisa decisione, dissi:

“Diadorim, ho qui un regaluccio, destinato a te, e di cui non ti ho mai parlato...” ed era la pietra di zaffiro che avevo portato dall' Arassuaí, e che in attesa di un'occasione sensata venivo custodendo con cautela, avvolta in un po' di bambagia, dentro un sacchetto eguale a quello di uno scapolare, cucito nella fodera della borsa più piccola del mio zaino. [...] Lì, quando nessuno mi vide, mi tolsi lo zaino, disfecì la cucitura a punta di coltello, e gli consegnai la pietra, senza dire niente. Diadorim quasi fece un passo indietro di buona sorpresa, e, senza volerlo, rimase con le labbra eperte, mentre tutt'occhi rimirava la pietra di zaffiro nel cavo della mano. Poi, si contenne di colpo, si fece serio, strinse le labbra; e senza alcuna ragione sensibile, tornò a darmi la pietra, dicendo soltanto:

“Di tutto cuore ti ringrazio, Riobaldo, ma non posso accettare un regalo così, adesso. Conservalo, per altra circostanza, qui a qualche tempo. Fino a quando si sia terminato di vendicare Joca Ramiro. In quel giorno, allora, io lo ricevo...”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., pp. 307 - 308.

Per questo motivo Diadorim non può in quel momento accettare il regalo di Riobaldo, ma lo prega di rinviare la consegna di esso a quando il suo progetto sarà compiuto. Egli infatti, come messo in luce nel capitolo precedente, vive nell'orizzonte di quel fatale scontro con quelli che chiama "i Giuda" e pensa che solo dopo quel momento, quando ciò sarà avvenuto, potrà rivelare la sua identità di donna ed abbandonare la banda per vivere con Riobaldo. In quella occasione, essendo per tutti, compreso il protagonista, un uomo e per giunta un uomo che ha ancora su di sé l'onta dell'omicidio non ancora vendicato del padre, non può accettare una simile offerta e mettere al primo posto l'amore, sebbene i suoi sentimenti per Riobaldo siano forti ed iniziare una vita insieme a lui il suo più grande desiderio per il futuro.

Al rifiuto del dono fa seguito un dialogo fra i due, in cui il protagonista chiede a Diadorim di andare via insieme e di smettere i panni di *jagunços*, abbandonando i propositi di vendetta e ritenendo il passato già pacificato col sangue delle battaglie trascorse. Diadorim risponde che non ne ha nessuna intenzione e che non può farlo ed alla dichiarazione del protagonista che afferma che allora se ne sarebbe andato da solo, egli gli dice di portare la pietra in regalo ad Otacilia e così prosegue:

“... Você se casa, Riobaldo, com a moça da Santa Catarina. Vocês vão casar, sei de mim, se sei; ela é bonita, reconheço, gentil moça paçã, peço a Deus que ela te tenha sempre muito amor... Estou vendo vocês dois juntos, tão juntos, prendido nos cabelos dela um botão de bogari. Ah, o que as mulheres tanto se vestem: camisa de cassa branca, com muitas rendas... A noiva, com o alvo véu de filó...”

Diadorim mesmo repassava carinho naquela fala. Melar mel de flor. E me embebia – o que estava me ensinando a gostar da minha Otacília.”<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 535.

“...Tu ti sposi, Riobaldo, con la ragazza di Santa Caterina. Vi sposerete, io lo so, lo so; lei è bella, lo riconosco, gentile donzella cortese, prego Dio che ti porti sempre molto amore... Sto vedendo voi due uniti, molto uniti, lei con nei capelli un bocciolo di *bogari*. Ah, quello che le donne vestono tanto: la camicetta di mussolina bianca, con molti merletti... La sposa, con il velo bianco di tulle...”  
Diadorim impregnava d'affetto quel parlare. Spremeva miele dal fiore. E m'imbeveva – mi stava insegnando a voler bene alla mia Otacilia.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 311.

Il dialogo fra i due si concentra dunque su Otacilia e Diadorim comincia a parlare con dolcezza di lei e del futuro che Riobaldo potrà avere con la ragazza. Questo avviene perché Diadorim ha in qualche misura capito che il protagonista ha bisogno di prendere una decisione a breve e che desidera un futuro con caratteristiche di stabilità e di calore familiare, elementi tipici della vita di Otacilia e che lei saprà garantirgli.

Rivelatrici della portata di quel momento risultano le riflessioni di Riobaldo che fanno seguito alle parole di Diadorim:

“De meu juízo eu perdi o que tinha sido o começo da nossa discussão, agora só ficava ouvinte, descambava numa sonhice. Com o coração que batia ligeiro como o de um passarinho pombo. Mas me lembro que no desamparo repentino de Diadorim sucedia uma estranhez – alguma causa que ele até de si guardava, e que eu não podia inteligir. Uma tristeza meiga, muito definitiva. No tempo, não apareci no meio daquilo.”<sup>125</sup>

Appare dunque chiaro che Diadorim ha compreso che Riobaldo non sceglierà di condividere la sua vita con lui ma con Otacilia ed a questa consapevolezza aggiunge il pensiero, che guida le sue parole, che il protagonista sarà più felice con lei, perché è lei che rappresenta quello che Riobaldo desidera per la propria vita. Il sentimento che Diadorim nutre per il protagonista si configura quindi come un amore non solo disinteressato, ma che va contro ai propri interessi, spingendolo a fare il bene dell'amato anche se questo lo porta lontano da lui. Nelle parole di Diadorim non c'è quindi nessun secondo fine se non quello di vedere Riobaldo felice ed in quel momento non è spinto né da gelosia né da rabbia, ma non può fare a meno di provare piuttosto, come nota il protagonista, una tristezza rassegnata, perché sta vivendo la fine delle speranze che il suo sogno d'amore possa in

---

<sup>125</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 536.

“Da parte mia, io avevo perduto di vista quel che era stato il principio della nostra discussione, adesso restavo solo a sentire, scivolavo in quella specie di fantasticheria. Con il cuore che batteva rapido come quello di un piccioncino. Ma mi ricordo che in quell'abbandono repentino di Diadorim c'era un che di strano – una ragione che nascondeva perfino a se stesso, e che non potevo capire. Una tristezza mansueta, molto definitiva. Sul momento, non penetrai bene in tutto quello.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 311.

futuro realizzarsi. A questa consapevolezza quindi non fa seguito da parte sua una ribellione o una scenata atta a far cambiare idea a Riobaldo e a far prevalere in lui il sentimento che prova nei suoi confronti, ma la presa di coscienza che quello che lui stesso ha da offrirgli è meno adeguato ai bisogni di Riobaldo di ciò che invece può garantirgli Otacilia.

La reazione del protagonista non fa che confermare ciò che Diadorim ha per primo compreso, poiché egli afferma di essersi perso nell'immaginare il suo futuro di pace e quotidianità con Otacilia al punto di essersi dimenticato di come quella conversazione con lui è iniziata, cioè con la sua volontà di fare dono della pietra a Diadorim e di fuggire con lui, scegliendo di fatto di preferirlo ad Otacilia. La decisione che Riobaldo, per vie tortuose, prenderà, è quindi già da questo momento stabilita, anche se egli mente anche a se stesso perché, pur prevalendo nell'animo del protagonista la necessità esistenziale della prospettiva di vita che soltanto Otacilia può dargli, il legame che ha con Diadorim è molto forte, forse il più profondo che egli abbia mai vissuto.

In seguito a questo episodio, fondamentale per capire le intenzioni di Riobaldo, egli si trova nell'imminenza del patto. Prima di esso è indotto a riflettere su due argomenti, il primo di ordine pratico ed il secondo di ordine esistenziale.

In primo luogo egli capisce che per superare la situazione di stallo in cui si trova deve uccidere Ermogene:

“Mas Diadorim era quem estava certo: o acontecimento que se carecia era de terminar com um.”<sup>126</sup>

Riobaldo fino a quel momento era sempre stato contrario al perseguimento del piano di vendetta dell'amico, poiché, oltre a non sentirlo mai come un'esigenza propria, riteneva che spargere altro sangue non sarebbe servito a niente, nemmeno a lenire il dolore di Diadorim per la perdita del padre. Egli

---

<sup>126</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 582.

“Ma Diadorim aveva ragione: la cosa di cui si aveva bisogno era farla finita con quello.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 337.

infatti pensa che questo accanimento faccia vivere l'amico bloccato in un eterno presente, che non lo aiuti ad elaborare il lutto che ha subito e ad andare avanti con la sua vita.

In questo momento però le motivazioni che lo spingono ad avere il desiderio di uccidere Ermogene nulla hanno a che vedere con Diadorim e con le sue istanze, come egli rivela, anche se in modo ambiguo, riportando i propri pensieri relativi a quella sua risoluzione:

“Só um vexame, de minha extração e da minha pessoa: a certeza de que o pai dela nunca havia de conceder o casamento, nem tolerar meu remarcado de jagunço, entalado na perdição, sem honradez costumeira. As quantias por paga!”<sup>127</sup>

Ed ancora:

“Aquilo, que eu ainda não tinha sido capaz de executar. Aquilo, para satisfazer honra de minha opinião, somente que fosse.”<sup>128</sup>

Riobaldo si convince della necessità di uccidere Ermogene riflettendo sul fatto che il padre di Otacilia non avrebbe mai acconsentito a dare sua figlia in sposa ad un volgare bandito se lo stesso Riobaldo, ponendo fine alla vita di Ermogene, non avesse potuto vantare il fatto di aver portato pace nella regione facendo cessare la guerra tra bande e il conseguente stato di instabilità socio-politica che, a causa di essa, caratterizzavano quei territori. Già nella scena del dialogo che ha avuto con Otacilia egli si era infatti presentato a lei rifacendosi in primo luogo al proprio stretto legame di parentela col *fazendeiro* Selorico Mendes, per sottolineare la propria appartenenza ad una buona famiglia, per poi dipingersi non come un

---

<sup>127</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 583.

“Solo un’umiliazione, della mia origine e della mia persona: la certezza che il padre di lei non avrebbe mai concesso il matrimonio, né tollerato il mio marchio di *jagunço*, impegolato nella perdizione, senza l’onoratezza comune. E la dote ricca!”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 337.

<sup>128</sup> Ivi, p.584.

“Quello, che ancora non ero stato capace di compiere. Quello, non fosse altro, che per soddisfare l’onore della mia opinione.”

Ivi, p. 337.



bandito, ma come colui che stava perseguendo l'obiettivo di ristabilire la legge e la giustizia nel *sertão*, dando di sé un'immagine da eroe positivo.

Per potersi unire in matrimonio con Otacilia è quindi per lui necessario annientare il nemico e potersi fregiare della scomparsa delle bande, acquistando così il plauso del futuro suocero e il suo benessere alla propria unione con la figlia.

La sua scelta di affrontare Ermogene inoltre è per Riobaldo un motivo in più per rivolgersi al Diavolo, poiché circola insistentemente la voce che egli abbia già fatto il patto. Il nemico infatti è un uomo autorevole, sicuro di sé e mai oppresso da dubbi su come agire e sul suo modo di essere, e che quindi, pur essendo un personaggio totalmente votato al male, suscita per queste caratteristiche nel protagonista un forte desiderio di emulazione; poiché infatti Riobaldo non possiede nessuna certezza né sulla propria identità né su che cosa sia più giusto fare della sua vita ed è costantemente portato a mettere in discussione e ad analizzare analiticamente ogni propria decisione o presa di posizione, nutre ammirazione per Ermogene.

Pur considerandolo un avversario e un uomo profondamente malvagio, Riobaldo trova in lui un'individualità forte con la quale confrontarsi ed è proprio grazie anche a questo confronto, attraverso il patto col Diavolo, che arriverà ad affermare ed a costruire un'identità propria.

La seconda riflessione che il protagonista si trova a fare prima del patto è suscitata dall'opposizione tra la vita dei *jagunços* e quella dei proprietari terrieri, opposizione di cui assume piena consapevolezza conoscendo il *fazendeiro* Sor Abano:

“O que me dava a qual inquietação, que era de ver: conheci que fazendeiro-mor é sujeito da terra definitivo, mas que jagunço não passa de ser homem muito provisório.”<sup>129</sup>

---

<sup>129</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 588.

“E quello mi dava una certa inquietudine, cioè: mi rendevo conto che il fazendeiro grande è individuo definitivo della terra, ma che il *jagunço* non è se non un uomo molto provvisorio.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 340.

Dunque Riobaldo si accorge in modo concreto e fattivo, per contrasto, che la vita che sta facendo come bandito è una vita priva di alcuna certezza, da vivere giorno per giorno. Quello di cui in quel momento ha invece bisogno è mettere radici, condurre un'esistenza tranquilla scandita dalle piccole occupazioni quotidiane e circondato da una vera e propria famiglia, caratteristiche che ritrova nella vita di Sor Abano. Questa constatazione lo induce a riflettere e lo spinge a cercare una risoluzione della propria situazione attraverso il patto che, come approfondito nel paragrafo precedente, assume la funzione narrativa di metaforizzare la scelta che Riobaldo si trova a dover compiere riguardo alla propria esistenza ed alla propria identità.

Dopo queste riflessioni Riobaldo fa il patto, in seguito al quale dice:

“Tudo agora reluzia com clareza, ocupando minhas idéias, e de tantas coisas passadas diversas eu inventava lembrança, de fatos esquecidos em muito remoto, neles eu topava outra razão; sem nem que fosse por minha própria vontade. Até eu não puxava por isso, e pensava o qual, assim mesmo, quase sem esbarrar, o todo tempo. Nos começos, aquilo bem que achei esquipático. Mas, com o seguinte, vim aceitando esse regime, por justo, normal, assim. E fui vendo que aos poucos eu entrava numa alegria estrita, contente com o viver, mas apressadamente. A dizer, eu não me afoitei logo de crer nessa alegria direito, como que o trivial da tristeza pudesse retornar. Ah, voltou não; por oras, não voltava.”<sup>130</sup>

Dopo il patto nel protagonista avvengono dei cambiamenti per quanto riguarda la propria personalità e il proprio approccio sia concettuale che concreto nell'affrontare le situazioni. Mentre prima era un uomo dominato e spesso castrato dalla riflessione, che di fatto non lo aiutava nel vivere e nel

---

<sup>130</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 604 – 605.

“Tutto adesso riluceva con chiarezza, occupando le mie idee, e di tante cose passate diverse io trovavo il ricordo, di fatti dimenticati in un molto remoto; in essi trovavo un'altra ragione, senza che questo fosse per mia propria volontà. Anzi, non lo cercavo, e pur così, pensavo quelle cose, quasi senza fermarmi, tutto il tempo. In principio, quel fatto mi parve davvero stravagante. Ma, successivamente, venni accettando quel regime, come giusto, normale, così. Venni accorgendomi che a poco a poco entravo in un'allegria esatta, contento del vivere, ma affrettatamente. Per essere sincero, io non mi indussi subito a credere proprio in quell'allegria, come se l'usuale della tristezza potesse ritornare. Ah, non tornò; per ora, non tornava.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., pp. 348 – 349.

decidere ma piuttosto lo induceva a non prendere mai una posizione netta, da questo momento Riobaldo supera il suo essere continuamente in preda ai dubbi e passa dall'essere uomo di pensiero ad essere uomo d'azione. Da adesso non si sofferma più a riflettere su ogni minimo particolare della propria vita, ma è preso nel vortice dell'azione.

Dopo il patto Riobaldo assume il comando della banda diventando il capo Urutù Branco, evento che fa parte del processo di conquista della sua identità; per la prima volta infatti il protagonista assume su di sé il peso delle decisioni e, con la guida dei *jagunços*, inizia a prendersi delle responsabilità in prima persona, cosa fino a quel momento per lui impensabile. È infatti solo attraverso l'agire che l'uomo consolida la propria individualità e trova il suo posto nel mondo e, come accade a Riobaldo, questo fa sì che si evolva e che cresca, superando la continua paura di sbagliare che fino a quel punto lo attanagliava e impediva ogni suo atto.

La conquista dell'autorità per il protagonista passa dall'impresa della Landa dell'Onza Rossa, che consiste nell'attraversare un'area pianeggiante e desertica per giungere alla casa di Ermogene, dove vive la moglie, al fine di rapirla ed costringere così Ermogene stesso alla battaglia finale. Questa operazione è proibitiva, poiché il luogo è totalmente inadatto alla vita umana, come già i banditi hanno già esperito in una spedizione fatta in precedenza e miseramente fallita.

A questo proposito la studiosa Beatriz Berrini afferma:

“[...] é a vitória sobre o Liso que dará a Riobaldo a possibilidade do bom exercício da chefia, com a derrota futura sobre os Hermógenes – deserto onde ele encontra a força, o poder, a glória. É então que verdadeiramente se faz o chefe Urutu Branco. [...] Antes de deixar o *raso*, Riobaldo sobe ao topo do morro [...] redescendo-o a seguir. Não fora Jesus levado também a um monte muito alto, de onde avistara todos os reinos da terra e sua glória, sendo ali tentado pela última vez? [...] Durara ela nove longos dias, ao cabo dos quais tem ele a percepção da própria mudança interior, que dele se irradia e o faz um reconhecido chefe [...]”<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> B. BERRINI, “O sertão de Guimarães Rosa”, in *Sentido que a vida faz: estudos para Oscar Lopes*, Campo das Letras, Porto, 1997, p. 94.

Il primo lavoro che dunque Riobaldo fa è su se stesso, diventando padrone della sua vita e imparando ad assumersi responsabilità, agendo secondo un piano proprio. La conquista del ruolo di leader va quindi verso una dimensione di esplorazione della propria capacità di prendere in mano la propria vita e di agire in prima persona per incidere sul mondo e sulla propria esistenza.

Anche il suo modo di relazionarsi con gli altri cambia, in special modo nei confronti di Diadorim. Dopo il patto si ha un distacco, poiché non hanno più luogo i momenti di condivisione e di scambio fra i due da pari a pari, né quelli di estatica contemplazione della natura che così fortemente hanno connotato il loro rapporto fino a quel momento. Come vedremo, Riobaldo inizia a porsi con lui come il suo capo ed i dialoghi fra loro saranno caratterizzati dall'incomunicabilità, dalla profonda incomprensione dovuta al fatto che Riobaldo sta sempre più andando incontro alla configurazione di un proprio futuro senza di lui. Accanto alla sua evoluzione caratteriale infatti va di pari passo il precisarsi della volontà del protagonista riguardo alla scelta fra Otacilia e Diadorim, in episodi che si susseguono nel testo.

A questo proposito torna in scena la pietra:

“Aí, me lembrei, de uma coisa, e isso era próprio encargo para ele, cabendo em sua marca de qualidade. Me lembrei da pedra: a pedra de valor, tão bonita, que do Araçuaí eu tinha trazido, fazia tanto tempo. Tirei o embrulhinho, da bolsa do cinto. Apresentei a ele. Eu falei:

- “Seô Habão, o senhor escute, o senhor cumpra: pega este mimo, zelando com os dedos todos de suas mãos... já e já, o senhor viaje, num bom animal, siga rumo dos Buritis Altos, cabeceira de vereda, para a Fazenda Santa Catarina...”

---

“[...] è la vittoria sul deserto che darà a Riobaldo la possibilità del buon esercizio del comando, con la vittoria futura sugli uomini di Ermogene – deserto dove egli trova la forza, il potere, la gloria. È allora che diventa veramente il capo Urutù Bianco. [...] Prima di lasciare il deserto, Riobaldo sale in cima alla collina [...] ridiscendendo in seguito. Non è stato anche Gesù portato su un monte molto alto, da dove poteva vedere tutti i regni della terra e la sua gloria, venendo lì tentato per l'ultima volta? [...] Questa impresa durerà nove lunghi giorni, alla fine dei quali ha la percezione del proprio cambiamento interiore, che da lui si irradia e lo fa un capo riconosciuto [...]”

Traduzione mia.

E mais disse: que era para entregar, de minha parte, à moça da casa, que Otacília se chamava, a qual era minha sempre noiva. Mas não dando razão de nomear minha pessoa pelos altos títulos, nem citando chefia de jagunços... Mas somente prezar que eu era Riobaldo, com meus homens, trazendo glória e justiça em território dos Gerais de todos esses grandes rios que dopoente para o nascente vão, desde que o mundo mundo é, enquanto Deus dura!”<sup>132</sup>

Riobaldo dunque esplicita qui il desiderio di far dono della pietra ad Otacília, affidandola a Sor Abano affinché gliela consegni. Di nuovo, nelle indicazioni che dà a quest’ultimo, riemerge l’immagine che fin dal primo incontro vuol dare di sé alla fidanzata, un’immagine falsata che mitizza la sua figura e mette una distanza morale fra lui stesso ed i *jagunços*, alla quale intende dare fondamento attraverso la vittoria sugli uomini di Ermogene perché il suo matrimonio possa avere luogo. La decisione con quest’atto è dunque presa, anche se Riobaldo non ne assume la piena consapevolezza per tutelarsi dal senso di perdita che gli deriverebbe dall’ammettere di stare così rinunciando a Diadorim. Quest’ultimo invece, assistendo alla scena, è l’unico che capisce che le azioni che Riobaldo sta compiendo lo stanno inesorabilmente portando lontano da lui:

“Mas vi um adejo sombrio no meu amigo, condenado que era de tristeza que não quer ceder suas lágrimas. O quanto, por causa da pedra de topázio? – eu reconheci. Eu não tinha tido dó de Diadorim. “Dei’stá’, tem tempo, Diadorim, tem tempo...” – pensei, a meio.”<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 630 - 631.

“In quel momento, mi ricordai, di una cosa, e quello era proprio un incarico per lui, apparteneva alla sua marca di qualità. Mi ricordai della pietra: la pietra di valore, così bella, che avevo portato da Arassuaí, tanto tempo prima. Tolsi l’involto, dalla tasca del cinturone. Glielo porsi. Dissi:

“Sor Abano, lei ascolti, lei esegua: prenda questa gioia, avendone cura con tutte le dita delle sue mani... Subito, lei parte, su un buon animale, per i Burití Altí, imboccatura di vereda, la Fazenda Santa Caterina...”

E dissi inoltre: Che si trattava di consegnarla, da parte mia, alla ragazza della casa, che si chiamava Otacília, la quale era la mia sempre fidanzata. E non doveva nominare la mia persona per gli alti titoli, né menzionare il comando dei *jagunços*... Ma soltanto dichiarare che io ero Riobaldo, con i miei uomini, che portavo gloria e giustizia nel territorio dei *Gerais* di tutti quei grandi fiumi che da ponente vanno verso levante, da quando mondo è mondo, finché Dio dura!”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 362.

<sup>133</sup> Ivi, p. 631.

Come nella scena in cui rifiuta la pietra, Diadorim è descritto come triste e silenzioso, stato d'animo che lo accompagnerà fino all'epilogo del romanzo. Egli infatti fino a questa scena aveva ancora la flebile speranza che Riobaldo potesse aspettare la fine della battaglia, momento in cui lui avrebbe potuto rivelargli la verità sul suo sesso, per riproporre a lui di accettare la pietra, come gli aveva precedentemente chiesto di fare.

Dopo il colloquio a cui assiste, poiché è ormai chiaro che è passato in secondo piano nel cuore di Riobaldo, le sue speranze di un futuro insieme crollano definitivamente e lo assale la tristezza. Una tristezza rassegnata e non ostentata, della quale Riobaldo si accorge ma alla quale non dà peso, negando col pensiero che il dono della pietra rappresenti il fatto che la sua scelta come compagna di vita ricada su Otacilia.

Ormai il protagonista e Diadorim non vivono più in simbiosi ed il canale di comunicazione privilegiato che esisteva fra loro è definitivamente interrotto; Riobaldo infatti, pur notando in molte occasioni la sofferenza dell'amico, non ci si sofferma e non se ne cura, né cerca in qualche modo di confortarlo, pur sapendo di essere la causa del dolore che egli prova. Egli non spiega mai a Diadorim il senso del suo agire, poiché non vuole soffermarsi a riflettere su questo e non vuole prendere coscienza della scelta che è a questo punto maturata dentro di sé.

L'incomunicabilità e la distanza emotiva che si è creata fra loro è ben rappresentata da questo passo:

“Daí, mesmo, que, certa hora, Diadorim se chegou, com uma avença. Para meu sofrer, muito me lembro. Diadorim, todo formosura.

- “Riobaldo, escuta: vamos na estreitez deste passo...” – ele disse; e de medo não tremia, que era de amor – hoje sei.

- “... Riobaldo, o cumprir de nossa vingança vem perto... Daí, quando tudo estiver repago e refeito, um segredo, uma coisa, vou contar a você...”

---

Ma vidi un'ombra cupa nel mio amico, oppresso da una tristezza che non vuol cedere a lacrime. Era forse per via della pietra di topazio? – mi resi conto. Non avevo avuto considerazione per Diadorim. “Lascia stare, c'è tempo, Diadorim, c'è tempo...” pensai, a metà.”  
J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 362.

Ele disse, com o amor no fato das palavras. Eu ouvi. Ouvi, mas mentido. Eu estava longe de mim e dele. Do que Diadorim mais me disse, desentendi metade.”<sup>134</sup>

Riobaldo dunque non capisce a che cosa si stia riferendo l'amico, non essendo a conoscenza di ciò che Diadorim ha sempre tenuto nascosto a tutti, ma non è nemmeno curioso di venirne a conoscenza. Egli infatti non presta più attenzione alle parole dell'altro né si sofferma più a pensare, come era solito fare in passato, semplicemente perché niente ormai è più rilevante ai fini di una decisione che dentro di sé è ormai chiara e che prescinde dai sentimenti, pur forti, che egli prova per lui.

Adesso la sua mente è interamente rivolta alla risoluzione della guerra con Ermogene ed alle azioni che sono necessarie per arrivarci, tutto ciò per mettere ordine nella sua vita ed acquisire stabilità esistenziale.

In seguito si trova un passaggio in cui Riobaldo per la prima volta ha un lampo di coscienza riguardo alla sua volontà:

“Sofreado de minha soberba, e o amor afirmante, eu senti o que queria, conforme declarado: que, no fim, eu casava desposado com Otacília – sol dos rios... Casava, mas que nem um rei. Queria, quis. – E Diadorim? – o senhor cuida. Ingratidão é o defeito que a gente menos reconhece em si? Diadorim – ele ia para uma banda, eu para outra, diferente; que nem, dos brejos dos Gerais, sai uma vereda para o nascente e outra para o poente, riachinhos que se apartam de vez, mas correndo, claramente, na sombra de seus buritizais... Outras horas, eu renovava a idéia: que essa lembrança de Otacília era muito legal e intrujã; e que de Diadorim eu gostava com amor, que era impossível.”<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 730 - 731.

“E lì, in un certo momento, Diadorim si avvicinò, conciliante. Per mia sofferenza, molto me ne ricordo. Diadorim, tutto bellezza.

“Riobaldo, ascolta: andiamo nell'angustia di questo passo...” lui disse; e di paura non tremava, che era d'amore – oggi lo so.

Riobaldo, il compimento della nostra vendetta si avvicina. Allora, quando tutto sarà pagato e rifatto, un segreto, una cosa, io ti racconterò...”

Lui disse, con l'amore nel fatto delle parole. Io ascoltai. Ascoltai, ma sbagliato. Io stavo lontano da me e da lui. Delle altre cose che Diadorim mi disse non capii la metà.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 416.

<sup>135</sup> Ivi, p. 782.

“Frenato nella mia presunzione, e affermandosi l'amore, io sentii quel che volevo, come dichiarato: che, alla fine, io mi sposavo in matrimonio con Otacilia – sole dei fiumi... Sposavo, ma come neppure un re. Volevo, volli. – E Diadorim? – vossignoria pensa. L'ingratitude è il difetto che uno meno

Piano piano quindi emerge in Riobaldo il desiderio di sposare Otacilia, donna che lo ama e che gli garantirebbe un'esistenza semplice e comoda; infatti, sebbene il protagonista ami moltissimo Diadorim, con il quale ha condiviso momenti di estrema dolcezza e complicità e col quale c'è stato dal primo incontro un'alchimia ed una sintonia impareggiabili, si rende conto che quella che vivrebbe con lui non sarebbe la vita che vorrebbe e che per giunta dovrebbe vivere da omosessuale.

Per questi motivi, se è vero che la scelta dentro Riobaldo è già chiara e definita, è anche vero che essa ha per lui un costo enorme, che il protagonista non riesce a metabolizzare e che lo induce a non esplicitarla mai nemmeno a se stesso, se non in questa occasione. Quello che prova per Diadorim infatti, nonostante le circostanze concrete che gli fanno preferire Otacilia, è molto forte ed è cementato dalla profonda conoscenza e dalla condivisione di un lungo tempo insieme, elementi che non si ritrovano nel suo rapporto con la fidanzata.

Si configura quindi una presa di posizione che, pur avendo vantaggi materiali ed in termini di tranquillità e stabilità ed essendo compresa nell'alveo dei precetti morali della società, va contro a ciò che lui prova e Riobaldo quindi si protegge da essa non riflettendoci troppo e non pensando alle conseguenze delle azioni che compie e che vanno inevitabilmente in quella direzione.

Un'altra azione che il protagonista mette in atto e che segna una volta di più il progressivo distacco da Diadorim ha luogo nell'imminenza della battaglia finale con Ermogene, prima della quale a Riobaldo giunge voce che è stata avvistata non lontano una donna accompagnata da un uomo che egli si convince essere Otacilia che, scortata da sor Abano, sta venendo a cercarlo. Il protagonista, appresa la notizia, pur trovandosi nelle fasi finali della lotta con il nemico, non può fare a meno di andare a controllare dirigendosi nel

---

riconosce in se stesso? Diadorim – lui andava da una parte, io dall'altra, diversa; così, come, dalle paludi dei *Gerais*, si stacca una *vereda* che va a oriente e un'altra che va a ponente, ruscelletti che si separano di colpo, ma correndo, chiaramente, nell'ombra dei loro *buritís*... In altri momenti, io rinnovavo l'idea: che quel ricordo di Otacilia era molto legale e ingannevole; e che a Diadorim io volevo un bene d'amore, che era impossibile.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., pp. 444 – 445.



punto in cui è stata vista quella che lui crede essere Otacilia, dato che potrebbe trovarsi in pericolo visto l'approssimarsi del conflitto. Riobaldo antepone così facendo i propri interessi personali al suo ruolo di capo, che gli imporrebbe invece di rimanere con i suoi uomini per coordinare al meglio le operazioni affinché la battaglia abbia un esito a loro favorevole. Mentre gli altri si recano al Paretone, luogo dello scontro, egli dunque si appresta ad andare a cercare la donna accompagnato da due suoi banditi, ma si accorge che Diadorim si avvicina a loro perché vorrebbe seguirli:

“Porém, porém: e esbarrei, em saída. Esbarrei, para repontar Diadorim, que vinha vindo. – A lá, que é?! – eu disse, asp’ro. Diadorim quisesse me acompanhar, eu duvidava, de que motivos. Não me respondeu. Li nele a forma duma ira, como apertou os olhos em direitura do campo. – Tu não vai para o Paredão, tu teme? – eu ainda buli. Diadorim me empaliava, a certas. O ódio luzente, nele, era por conta de Otacília... Ele me ouviu e não disse, ladeando o cavalo. Mirou meio o chão; vergonha que envermelhou. Agora ele me servia dáv’diva d’amizade – e eu repelia, repelia. Mas, fora de minha razão, eu precisei com urgência de ser ruim, mais duro ainda, ingrato de dureza. Invocava minha teima, a balda de Diadorim ser assim. – Tu volta, mano. Eu sou o Chefe! – pronunciei. E ele, falando de um bem-querer que tinha a inocência enorme, respondeu assaz:

– “Riobaldo, você sempre foi o meu chefe sempre...”

Ainda vi como ele – com a mão, que era tão suave em paz e tão firme em guerra – amimava o arção do selim. Repostei um feio xingo. Bramei isso, porque o azo de Diadorim me transtornava. Dei de rédea. Com um raspo de galope, peguei junto com Alaripe e o Quipes, que mais adiantados me aguardavam. Nem espiei para trás – não ver que Diadorim obedecia, mas como devia de parar estacado lá, té que o meu vulto desaparecesse. Desjustiça. Mas como a obrigação do dia me arrolava. E em tudo não pensei, tocando para ir fazer-eacontecer, aos baques do coração. O senhor diria, dirá: como naquela hora Diadorim e eu desapartávamos um do outro – feito, numa água só, um torrãozinho de sal e um torrãozinho de açúcar... Fui, com desejos repartidos.”<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 812 - 813 - 814.

“Però, però: mi arrestai, subito. Mi arrestai per mandare indietro Diadorim, che stava venendo anche lui. “*Ehi, che c’è?!*” dissi aspro. Diadorim voleva accompagnarmi, e ne sospettavo i motivi. Non mi rispose. Lessi in lui una forma d’ira, come strinse gli occhi in direzione della campagna. “*Non vai al*

Riobaldo in questa occasione respinge duramente Diadorim, ponendosi come un capo che dà ordini al suo sottoposto e configurando la loro relazione come un rapporto subordinato, in cui non c'è uno scambio da pari a pari ma dove l'uno si impone sull'altro. Dunque Riobaldo è passato dalla iniziale dipendenza da Diadorim nel momento in cui diventa un bandito, che però non era in nessun modo dettata dal modo di porsi dell'amico ma piuttosto dalla sua necessità di legare il suo destino a quello di Diadorim per non dover prendere in mano la propria vita, ad una sua supremazia su di lui, questa sì voluta, per prendere le distanze da Diadorim nel momento in cui ha deciso che le loro strade si sarebbero separate. Il loro legame privilegiato ed esclusivo all'interno della banda è dunque spezzato dallo stesso Riobaldo, che acquista gradualmente una propria autonomia a discapito dei sentimenti di Diadorim. Quest'ultimo reagisce al comportamento del protagonista con parole cariche di affetto e di tristezza, subendo l'ormai chiaro distacco da lui con la dolcezza di un innamorato deluso.

Subito dopo Riobaldo compie un atto che suggella la rottura del suo rapporto con Diadorim e che vale come abiura nei suoi confronti:

“Troppear cavalgada – nós três: o Quipes, Alaripe e eu – meio a esmo, isso é que se tinha. Refiz o frio da idéia. Mas, nos primeiros ares, nem consegui. Eu despropositava. – Diadorim é doido... – eu disse. Todo me surripiei, instanteante:

---

*Paretone, hai paura?”* lo sfrugliai ancora. Diadorim dissimulava, certamente. L'odio che brillava, in lui, era per via di Otacilia... Lui mi ascoltò e non disse nulla, voltando di lato il cavallo. Guardò mezzo a terra; arrossì di vergogna. Adesso lui mi offriva il dono dell'amicizia – e io lo respingevo, respingevo. Ma, fuori della mia ragione, io sentii con urgenza il bisogno di essere cattivo, più duro ancora, una durezza d'ingratitude. Esasperava la mia ostinazione, il modo di fare di Diadorim. “*Torna indietro, fratello. Io sono il Capo!*” esclamai. E lui, parlando con un voler bene che aveva un'innocenza enorme, rispose:

“Riobaldo, tu sei sempre stato il mio Capo sempre...”

Vidi anche che lui – con la mano così soave in pace e così sicura in guerra – carezzava l'arcione della sella. Ribattei con un insulto volgare. Glielo gridai, perché la calma di Diadorim mi scombussolava. Diedi di briglia. Con un breve galoppo, raggiunsi Alaripe e il Quipes, che più avanti mi aspettavano. E non guardai indietro – non volevo vedere Diadorim che mi obbediva, ma che doveva restare fermo là impalato, fino a che la mia figura sparisse. Ingiustizia. Ma il dovere del giorno mi trascinava. E a tutto non pensavo, mentre correvo verso quel che mi aspettava, col cuore che mi batteva forte. Vossignoria direbbe, dirà: che in quel momento Diadorim e io ci allontanavamo l'uno dall'altro – come, in una sola acqua, una zolletta di sale e una zolletta di zucchero.... Andai, con desideri ripartiti.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., pp. 461 - 462.

tanto porque “Diadorim” era nome só de segredo, nosso, que nunca nenhum outro tinha ouvido. Alaripe só fez que susteve cara de não entender, e disse somente: – Hem? Mas, aí, eu desmanchei o encoberto, dado dando o do passado, me desimportava; consoante expliquei: – “Diadorim” é o Reinaldo... Alaripe ficou em silêncio, para melhor me entender. Mas o Quipes se riu: – “Dindurinh’... Boa apelidação... Falava feito fosse o nome de um pássaro. Me franzi. [...] E a noite já tinha completado escuro, sem lua ainda aparecida, eu não podia avistar a cara dele como formava opinião, as palavras que eu falei ficaram sendo sem dono. – ”Otacília é minha noiva, Alaripe. Se alembra dela? Antes de outros silêncios, ele me respondeu: – Alembro... Lá é um fazendão bom...”<sup>137</sup>

Dopo aver cacciato Diadorim Riobaldo compie un’azione che ha un’importanza fondamentale a livello simbolico: rivela ai due banditi che sono con lui il nome segreto dell’amico, quello che fino a quel momento veniva usato esclusivamente da loro due quando si trovavano da soli, poiché Diadorim era conosciuto da tutti gli altri membri della banda come Reinaldo. Quel nome era una parte importantissima del loro legame, visto che rappresentava simbolicamente la fiducia che Diadorim stesso aveva accordato a Riobaldo nel rivelarglielo e, essendo un elemento di cui erano a parte solo loro due, la loro complicità che escludeva qualsiasi altra persona. Era il loro segreto, qualcosa che quindi li univa e stava a significare l’esclusività del loro rapporto ed il fatto che esso era più importante di tutti gli altri. Nel mettere a parte gli altri del nome di Diadorim Riobaldo compie quindi un tradimento nei confronti dell’amico, equiparando di fatto quello che c’è fra di loro alla relazione che ha con gli altri banditi.

<sup>137</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 814 - 815.

“Fare una cavalcata – noi tre: Il Quipes, Alaripe ed io – mezzo a casaccio, è quel che ci toccava. Rifeci il freddo della mente. Ma, in un primo momento, non ci riuscii. Parlavo a sproposito: “*Diadorim è matto...*” dissi. Tutto mi ritrassi, sull’istante: e questo perché “Diadorim” era nome solo di segreto, nostro, che mai nessun altro aveva sentito. Alaripe si limitò a fare la faccia di chi non capisce, e disse solamente: “*Ehm?*” Ma, lì, io disfecì l’occulto, non m’importava più, era una cosa del passato; e spiegai: “*Diadorim è Reinaldo...*” Alaripe rimase in silenzio, per capirmi meglio. Ma il Quipes rise: “*Dindurim... È un buon soprannome...*” Parlava come fosse il nome di un uccello. Mi aggrotaì. [...] E già la notte si era fatta scura, senza che ancora fosse apparsa la luna, io non potevo scorgere la faccia di Alaripe mentre parlavo, le parole che io dissi rimasero come senza padrone. “*Otacília è la mia fidanzata, Alaripe. Ti ricordi di lei?*” Prima di altri silenzi, lui mi rispose: “*Ricordo, sì... Là è una bella fazenda grande...*” ”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 462.

Si ha quindi lo spezzarsi dell'ultimo filo che li teneva uniti, in un processo di distacco che ha avuto inizio con il rifiuto della pietra da parte di Diadorim; dopo la rivelazione infatti il protagonista passa a parlare di Otacilia, rivolgendo i suoi pensieri unicamente a lei. È quindi il segno del perseguire di una scelta da parte di Riobaldo e del suo incanalare le proprie energie e le proprie azioni verso la fidanzata, che diventa adesso la sua priorità, l'unico legame riconosciuto e legittimo.

L'unica inversione di tendenza si ha la notte precedente alla battaglia; infatti, per la prima volta dopo il patto, Riobaldo e Diadorim trascorrono del tempo insieme all'insegna della complicità e del sentimento. Il protagonista lascia qui emergere l'amore che prova per l'amico, da tempo sopito e represso:

“Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquele fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da idéia. Diadorim – mesmo o bravo guerreiro – ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... Beleza – o que é? E o senhor me jure! Beleza, o formato do rosto de um: e que para outro pode ser decreto, é, para destino destinar... E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. Ela fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer – pegava, diminuía: ela no meio de meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação – por detrás de tantos brios e armas? Mais em antes se matar, em luta, um o outro. E tudo impossível. Três-tantos impossível, que eu descuidei, e falei. –... Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos... – ; o disse, vagável num esquecimento, assim como estivesse pensando somente, modo se diz um verso. Diadorim se pôs pra trás, só assustado. – O senhor não fala sério! – ele rompeu e disse, se desprazendo. “O senhor” – que ele disse. Riu mamente. Arrepio como recaí em mim, furioso com meu patetear. – Não te ofendo, Mano. Sei que tu é corajoso... – eu disfarcei, afetando que tinha sido brincadeira de zombarias, recompondo o

significado. Aí, e levantei, convidei para se andar. Eu queria airar um tanto. Diadorim me acompanhou.”<sup>138</sup>

In questo momento cruciale, nell'imminenza della battaglia che tanto avevano aspettato e che segnerà il punto di svolta nella storia, Riobaldo lascia fluire le emozioni. Egli è sopraffatto da ciò che prova per Diadorim, tanto da pronunciare a voce alta una frase che suona come una dichiarazione d'amore ma che viene immediatamente sminuita e resa inoffensiva da entrambi, che la fanno passare come uno scherzo. Essa ha infatti una potente portata trasgressiva, visto che in quel momento si tratterebbe a tutti gli effetti di un amore omosessuale, e che è percepita come una minaccia da disinnescare prontamente portandola sul piano del virile dileggio. Pur amando intensamente Diadorim e lasciandosi libero per la prima volta dopo tempo di desiderare l'amico e di pensare a lui come un innamorato, permane in Riobaldo la consapevolezza che l'appartenere allo stesso sesso rappresenta per lui stesso un ostacolo insormontabile. Un affetto che quindi arriva sulle labbra di Riobaldo portando già con sé tutta l'impossibilità della situazione, ma che non per questo è meno dirompente e sentito dal protagonista. Questo episodio rappresenta dunque la dichiarazione di un amore incancellabile nell'animo di Riobaldo nonostante il

---

<sup>138</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 828 - 829.

“Lasciai che il mio corpo desiderasse Diadorim; la mia anima? Ricordavo il suo odore. Anche al buio, così, sentivo il delicato delle fattezze, che non potevo distinguere, ma ricordavo, riportate, nella fantasia della mente. Diadorim – pur valoroso guerriero – era per il molto affetto: la mia voglia improvvisa era di baciare quel profumo nel collo: là, dove terminava e si addolciva la durezza del mento, del volto... La bellezza – cosa è? E vossignoria mi giuri! La bellezza, il formato del volto di una persona: e che per un'altra persona può essere decreto, è, che il destino destina... E io dovevo voler bene così occultamente, a Diadorim, e soffocare qualsiasi parola. Fosse stata una donna, per quanto superba e sdegnosa e io mi sarei fatto coraggio: nel dire la mia passione e nell'agire – la prendevo, la piegavo: lei tra le mie braccia! Ma, due guerrieri, come è, come potevano piacersi, sia pure in semplice conversazione – dietro di tanti ardimenti e armi? Piuttosto ammazzarsi prima, in lotta, l'uno con l'altro. E tutto impossibile. Tre volte tanto impossibile, che io mi distrassi e parlai: “...Tesoro, fosse giorno chiaro, e potessi vedere il colore dei tuoi occhi...”; così dissi, perduto in una dimenticanza, come se stessi soltanto pensando, quasi dicessi un verso. Diadorim fece un passo indietro, spaventato. “Lei non parla sul serio!” scoppiò a ridere, furioso. “Lei” disse. E rise cattivo. Con un brivido tornai in me, irritato per la mia balordaggine. “Non ti offendo, fratello. So che sei coraggioso...” così dissimulai, facendo mostra che era stato uno scherzo di dileggio, ricomponendo il significato. E mi alzai, l'invitai a fare due passi. Io volevo prendere un po' d'aria. Diadorim mi accompagnò.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 470.

fatto che non possa concretizzarsi ed allo stesso tempo l'addio di due persone che si amano.

Il giorno seguente Riobaldo si sveglia per ultimo, nonostante sia il giorno della fatidica battaglia. Così facendo l'arrivo dei nemici lo sorprende mentre si trova a fare un bagno nel fiume ed egli non fa in tempo a dare ordini ai suoi ed a pianificare una strategia di guerra, mettendo in pericolo la vita dei componenti della sua banda. Quando giunge sul luogo dello scontro la lotta è già iniziata e lui si posiziona non in prima linea come si addice ad un capo, ma alla finestra di un edificio a due piani dal quale può esercitare la sua dote peculiare, quella di impareggiabile tiratore che in passato gli è valso il nome di Tatarana. Nell'infuriare della battaglia il protagonista si ferma a pensare ad un dialogo fra lui e Diadorim che avrebbe voluto che avesse avuto luogo la notte precedente, ma che non è mai avvenuto, in cui lui si immagina dire:

“ – “... Mas, porém, quando isto tudo findar, Diá, Di, então, quando eu casar, tu deve de vir viver em companhia com a gente, numa fazenda, em boa beira do Urucuia... [...]” <sup>139</sup>

A commento di questa fantasticheria però immediatamente afferma:

“Podia ser? Impossivelmente.”<sup>140</sup>

Riobaldo sente che la battaglia avrebbe cambiato la sua vita e che l'ora della svolta è arrivata. In quegli attimi di concitazione e di estremo pericolo si trova quindi a sperare in una risoluzione all'insegna del compromesso, che possa conciliare l'amore che prova per Diadorim e per Otacilia, in un quadro in cui non sarebbe costretto a rinunciare a nessuno dei due. La prospettiva che

---

<sup>139</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 845.

“ “Ma, però, quando tutto questo sarà finito, Diá, Di, allora, quando mi sposerò, tu devi venire a vivere con noi, in una fazenda, su buona sponda dell'Urucuia...[...]” ”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 479.

<sup>140</sup> Ivi, p. 845.

“Poteva essere? Impossibilmente.”

Ivi, p. 479.

delinea in queste parole però, come lui stesso evidenzia subito dopo averla formulata, è una pura illusione e rappresenta l'estrema quanto inutile resistenza ad una scelta che è ormai compiuta ed alla perdita connaturata ad essa che dovrà affrontare. Non è possibile infatti per lui perseguire contemporaneamente le due opposte istanze che ha di fronte ed in questo passaggio, come nel caso della notte precedente alla battaglia, Riobaldo si trova a fare i conti con l'imminenza della rinuncia che sarà costretto ad accettare.

Di lì a poco avviene lo scontro tra Diadorim ed Ermogene, nel quale trovano la morte entrambi ed al quale il protagonista assiste impotente dalla sua postazione. Questa scena, fulcro dell'intera battaglia, si configura come l'ideale prosecuzione di quella del patto col Diavolo; infatti è proprio la figura di quest'ultimo che Riobaldo richiama, per ben tre volte nello spazio di una pagina, durante lo svolgimento del duello, ripetendo la stessa frase:

*"O diabo na rua, no meio do redemunho..."*<sup>141</sup>

Questa scena rappresenta dunque, dal punto di vista narrativo, l'attuazione del patto col Diavolo, patto che adesso produce i suoi effetti; il protagonista infatti incolpa Satana del volgere degli eventi, come se fosse il principale attore nel duello, il *deus ex machina* che dà una risoluzione alle sue incertezze ponendo le basi della strada che egli percorrerà. Riobaldo è infatti convinto che sia stato il Diavolo a scegliere per lui, causando la morte di Diadorim, mentre di fatto, come dimostrano le azioni ed i pensieri del protagonista precedenti a questo epilogo, lui stesso aveva già deciso, pur non avendone piena consapevolezza.

Riobaldo quindi pone la scelta fuori da sé, deresponsabilizzandosi rispetto all'intera questione e rimuovendo e respingendo ogni propria influenza nella decisione.

---

<sup>141</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 855.

*"Il diavolo per la via, in mezzo al vortice..."*

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 484.

La morte di Diadorim segna, oltre alla sconfitta di una possibile prospettiva di vita, il disvelamento della reale identità dello stesso. È a questo punto infatti che il protagonista, vedendo il corpo nudo dell'amico, scopre che egli era una donna, rivelazione anticipata dalle semplici e delicate parole della moglie di Ermogene che ne parla al femminile.

Riobaldo, sopraffatto dal dolore, esplicita il sentimento che nutriva per lei:

“Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremeci, retirando as mãos para trás, incendiável: abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, recobrando as partes. Mas aqueles olhos eu beijei, e as faces, a boca. Adivinhava os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

– “Meu amor!...”

Foi assim. Eu tinha me debruçado na janela, para poder não presenciar o mundo.”<sup>142</sup>

Il protagonista si trova dunque al culmine della sofferenza, poiché ha perso una delle due donne che amava, che solamente adesso può baciare e chiamare amore. È in quel frangente che, dopo aver visto Diadorim vestita per la tomba, gli torna in mente la pietra:

“Só faltou – ah! – a pedra-de-ametista, tanto trazida...”<sup>143</sup>

La mancanza della pietra, ormai nelle mani di Otacilia, rappresenta quindi in quel momento la scelta che non è ricaduta su Diadorim, unita adesso al

---

<sup>142</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 862.

“Io allungai le mani per toccare quel corpo, e rabbrivii, tirando le mani indietro, come da fuoco; abbassai gli occhi. E la Donna distese l’asciugamano, ricoprendo le parti. Ma quegli occhi io li baciai, e le guance, la bocca. Immaginavo i capelli. I capelli che aveva tagliato con le forbici d’argento... Capelli che, nel loro essere, dovevano arrivare fin sotto la vita... E io non sapevo con quale nome chiamarla; esclamai nel mio soffrire:

“Amor mio!...”

Fu così. Io m’ero ripiegato sulla finestra, per poter non vedere il mondo.”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 488.

<sup>143</sup> Ibidem.

“Mancò soltanto – ah – la pietra di ametista, tanto portata.”

Ibidem.



rimpianto ed al dolore per la sua definitiva perdita. Un distacco quindi reso irreversibile dalla morte, unito alla scoperta che Diadorim era una donna, che il protagonista non riesce ad accettare, tormentato dall'idea di aver fatto un irrimediabile errore a non aver da subito eletto Diadorim a sua compagna di vita.

Trovandosi nel momento in cui tutto è ormai compiuto, Riobaldo, che fino ad adesso, pur avendo agito in modo da far sì che la sua scelta ricadesse su Otacilia, non ha mai voluto mettere a fuoco questo processo decisionale che da lungo tempo era in atto dentro di lui e le inevitabili conseguenze che avrebbe portato in termini di rinuncia, soffre per una perdita che non avrebbe mai voluto subire ma che era in ogni caso inevitabile. Solo a questo punto dunque si trova a fare i conti con tutto questo ed a dover metabolizzare la situazione. Ciò che ormai risulta definitivamente finito, ossia il suo rapporto con Diadorim, ha avuto per lui un enorme peso ed un valore importante, poiché il protagonista provava un forte sentimento d'amore per Diadorim stesso; il momento della sua morte non può quindi che essere un trauma, poiché Riobaldo, anche se fra le due strade possibili per la sua vita intimamente avrebbe optato per Otacilia, messo di fronte all'irreversibilità della situazione non può esimersi dal pensare a come sarebbe stato se le cose fossero andate in modo diverso.

Dopo aver seppellito Diadorim, Riobaldo lascia definitivamente la vita da bandito, visto anche il fatto che la battaglia con Ermogene aveva messo fine alla guerra fra bande rendendolo il pacificatore del *sertão*, e si prende un periodo, prima di sposarsi, per elaborare il lutto. All'inizio si ammala, rimanendo per giorni privo di conoscenza e in preda a febbre e deliri, a causa del forte dolore che prova. Una malattia che è una morte metaforica, nella quale Riobaldo si spoglia di quello che era con Diadorim, superando quel se stesso per fare spazio a quello che diverrà.

In seguito va nel paese di nascita di Diadorim e scopre il suo vero nome, ultimo tassello mancante:

“De Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – que nasceu para o dever de guerrear e nunca ter medo, e mais para muito amar, sem gozo de amor...”<sup>144</sup>

Dopo questo periodo, in cui Riobaldo vive la propria sofferenza, egli impara a convivere con ciò che è accaduto ed è pronto ad affrontare la nuova vita che lo aspetta:

“E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado. Para que eu ia conseguir viver? Mas o amor de minha Otacília também se aumentava, aos berços primeiro, esboço de devagar. Era.”<sup>145</sup>

Dopo il tempo che gli è servito per congedarsi da Diadorim e dopo la malattia che l’ha colpito, Riobaldo rinasce a nuova vita, una vita finalmente stabile e ordinata, come aveva tanto desiderato:

“Eu fui, com o coração feliz, por Otacília eu estava apaixonado. Conforme me casei, não podia ter feito coisa melhor, como até hoje ela é minha muito companheira – o senhor conhece, o senhor sabe.”<sup>146</sup>

Tutto da quel momento volge al meglio per il protagonista: il suo padrino, morto dopo la battaglia, poiché è orgoglioso delle imprese da bandito di Riobaldo che è riuscito a portare la pace, gli lascia in eredità i suoi

---

<sup>144</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 870.

“Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins – che nacque per il dovere di guerreggiare e mai aver paura, e inoltre per molto amare, senza godere l’amore...”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 492.

<sup>145</sup> Ibidem.

“E, Diadorim, a volte conobbi che la nostalgia di lui non mi dava ristoro; né l’immaginarlo. Perché io, in tanto vivere di tempo, avevo negato in me quell’amore, e l’amicizia ormai era amara falsificata; e l’amore, e la persona, stessa, lei mi aveva negato. Perché io dovevo riuscire a vivere? Ma l’amore della mia Otacília anche aumentava, in fasce dapprima, lentamente prendendo forma. Era.”

Ibidem.

<sup>146</sup> Ivi, p. 868.

“Io andai, con il cuore felice, di Otacília ero innamorato. E mi sposai, non avrei potuto fare cosa migliore; come fino a oggi lei è la mia molto compagna – vossignoria conosce, vossignoria sa.”

Ivi, p. 490.

possedimenti. Così il protagonista si sposa, affermando, come si nota dalla citazione sopracitata, che è stata la miglior decisione che abbia mai preso. Il dolore per la perdita di Diadorim ed il rimpianto rimangono in lui, ma affievoliti, e lasciano spazio alla complessiva soddisfazione di Riobaldo per il *ménage* familiare che ha costruito con Otacilia e per il tipo di vita che si trova a vivere.

### 3.4 La dimensione universale del patto col Diavolo

Fondamentale per capire che cosa rappresenta il patto nel romanzo risulta anche il nome del luogo dove esso avviene. Mentre quando Riobaldo vi si reca per incontrare il Diavolo esso è denominato Verede-Morte, successivamente alla battaglia ed alla morte di Diadorim il protagonista, che in quel momento vuole tornare lì, scopre che il vero nome del luogo è in realtà un altro:

“E um sitiante, no Lambe-Mel, explicou – que o trecho, dos marimbus, aonde íamos, se chamava mais certo não era Veredas-Mortas, mas Veredas-Altas...”<sup>147</sup>

Molto prima del racconto del patto, all’inizio dell’opera, si trova invece questa affermazione:

“Rumo a rumo de lá, mas muito para baixo, é um lugar. Tem uma encruzilhada. Estradas vão para as Veredas Tortas-veredas mortas.”<sup>148</sup>

Dunque lo stesso luogo assume tre nomi diversi in tre momenti diversi della narrazione: Verede-Torte, poi Verede-Morte ed infine Verede-Alte Essi

---

<sup>147</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 862.

“E un contadino, nel Lambe-Mel, mi spiegò – che il tratto, dei pantani, dove andavamo, il nome più certo non era Verede-Morte, ma Verede-Alte...”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 489.

<sup>148</sup> Ivi, p. 130.

“In quella direzione, ma molto verso il basso, c’è un posto. C’è un crocicchio. Le strade vanno verso le Verede-Torte: *veredas* morte.”

Ivi, p. 83.

delineano un percorso ideale, che getta nuova luce sul patto e su che cosa rappresenta.

Il nome iniziale indica che Riobaldo sta percorrendo, nella prima parte del romanzo, un cammino esistenziale tortuoso e caratterizzato quindi dall'incertezza e dal disorientamento. Il secondo simboleggia lo stallo, la stagnazione che si trova a vivere dopo aver conosciuto Otacilia, che lo porta a fare il patto per dirimere i suoi dubbi riguardo a quale persona vuole al suo fianco, a quale tipo di vita vuole avere e di conseguenza a chi lui stesso vuol essere, consapevole comunque che la scelta avrebbe comportato la morte di una parte di sé. L'ultima denominazione, che fa chiaramente riferimento ad un'ascesi, ad un miglioramento della vita del protagonista e ad una progressione del protagonista stesso, indica il termine delle angustie del protagonista e conferisce ad esse un esito positivo.

Il patto è dunque da ritenersi risolto, concluso; come infatti fa notare Padre Clemente, il consigliere spirituale di Riobaldo, al protagonista stesso che non riesce a non tormentarsi nel dubbio di aver fatto davvero il patto col Diavolo, pur essendo sempre convinto che egli non esista, e che gli domanda la sua opinione in merito:

““Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...”<sup>149</sup>

Questa risposta, collocata significativamente nell'ultima pagina del romanzo, vuol dire che con il patto egli ha acquisito qualcosa che desiderava dando però in cambio qualcos'altro, al quale ha dovuto rinunciare. Riobaldo infatti con esso ha ottenuto la vita tranquilla e borghese che voleva, con una compagna amorevole a fianco ed una vera e propria famiglia alla quale finalmente appartenere, ma per poter avere tutto questo ha dovuto sacrificare Diadorim, la persona alla quale era unito dal legame più forte ed

---

<sup>149</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 874.

“Non te ne preoccupare. Guarda avanti a te. Comprare e vendere, a volte, sono azioni quasi uguali...”  
J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 494.

importante che abbia mai avuto e da un amore intenso, il più grande in assoluto.

Quindi il diavolo ed il patto con esso rappresenta nell'opera proprio questo: l'altra faccia della medaglia della scelta, la perdita connaturata al concetto stesso di scelta. Scegliere significa infatti preferire un'opzione ad un'altra, la quale è destinata a soccombere per far sì che quella prediletta possa svilupparsi e passare da potenza ad atto.

Ritroviamo dunque in "Grande Sertão: Veredas" lo stesso concetto che soggiace al patto tra Faust e Mefistofele nel "Faust" di Goethe, cioè che ogni progresso presuppone un prezzo da pagare, qualcosa che è necessario che muoia per far sì che possa nascere e proliferare il nuovo. Non a caso anche Gianfranco Contini definisce Riobaldo il Faust brasiliano<sup>150</sup>: anche se in questo caso si tratta di un progresso individuale, dell'uomo singolo, e non di un progresso di tipo economico-sociale che coinvolge quindi tutta l'umanità come nel "Faust", l'impostazione è la stessa. Per meglio dire anche in "Grande Sertão: Veredas" esistono delle implicazioni di tipo sociale ed economico, poiché Riobaldo, rinunciando a Diadorim, supera, pur rimanendogli sempre la nostalgia ed il rimpianto, istanze di tipo arcaico e pre-moderno, come la vita violenta e priva di leggi ma allo stesso tempo avventurosa e cavalleresca, per approdare ad una classe sociale che si può definire di tipo più moderno e borghese; inoltre il protagonista, facendo cessare la fase di instabilità politica caratterizzata dalla guerra tra bande, porta anche un'indiscutibile progresso per tutta la comunità del *sertão* in termini di pace e di ripristino delle leggi dello Stato. Manca però, a differenza del "Faust", il *pathos* universalistico che fonda la visione di progresso umano di Faust; qui infatti, a mio parere, tutto si basa sull'esperienza individuale di Riobaldo, pur avendo essa degli indiscutibili riflessi sulla vita della società del *sertão* e pur potendo essa alludere ad una fase di modernizzazione del Brasile, ad un superamento di un'atemporale stadio mitico ed arcaico.

La chiara allusione all'opera di Goethe la si può trovare in una frase del romanzo in analisi:

---

<sup>150</sup> G. CONTINI, "Un Faust brasiliano", in *Altri esercizi*, Einaudi, Torino, 1972, p. 317.

“E amor é isso: o que bem quer e mal faz?”<sup>151</sup>

Questa frase infatti ricalca l'originale definizione che Mefistofele dà di sé nel primo incontro che ha con Faust:

“Una parte son di quella forza che sempre vuole il male e sempre il bene crea.”<sup>152</sup>

Attraverso il richiamo al “Faust” si produce quindi in “Grande Sertão: Veredas” anche un parallelismo tra l'amore ed il Diavolo ed il patto con esso. Come messo in luce fino ad adesso infatti, la situazione amorosa in cui Riobaldo si trova è la causa diretta del bisogno del protagonista di rivolgersi a Satana. Nonostante la struttura speculare delle due frasi in questione ciò che i due romanzi vogliono significare è che è inevitabile che ogni processo produca allo stesso tempo conseguenze positive e conseguenze negative, una parte di bene ed una uguale parte di male e che queste due polarità non si verificano mai l'una in alternativa all'altra ma sono in realtà compresenti e indissolubilmente legate, andando di pari passo.

Il progresso, o per quanto riguarda “Grande Sertão: Veredas” la crescita e la conquista di un'identità definita, è necessario e connaturato all'uomo. Ogni individuo o ogni comunità umana sono infatti destinati all'evoluzione, al cambiamento, perché niente nel mondo terreno rimane statico ed immutabile, ma ogni passo in avanti comporta necessariamente un superamento, la distruzione di un qualcosa che lascia spazio ad altro. Ogni processo ha quindi due facce, con le quali l'uomo deve necessariamente venire a patti: una positiva, cioè la tensione e la spinta verso la realizzazione di un futuro in qualche modo migliore e l'altra negativa, ovvero il prezzo che l'essere umano deve pagare, in termini di superamento e di perdita, perché questo futuro possa venire alla luce. Male e bene non sono mai separati e si contaminano quindi l'un l'altro, come lo stesso Riobaldo capisce:

---

<sup>151</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., p. 789.

“E l'amore è questo: quel che vuol bene e fa male?”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 448.

<sup>152</sup> J. W. von GOETHE, “Faust”, cit., p. 62.

“Que isso foi o que sempre me invocou, o senhor sabe: eu careço de que o bom seja bom e o ruim ruim, que dum lado esteja o preto e do outro o branco, que o feio fique bem apartado do bonito e a alegria longe da tristeza! Quero os todos pastos demarcados... Como é que posso com este mundo? A vida é ingrata no macio de si; mas transtroz a esperança mesmo do meio do fel do desespero. Ao que, este mundo é muito misturado...”<sup>153</sup>

Ogni uomo infatti sa in termini assoluti ed astratti che cos'è il bene e che cos'è il male e le percepisce come entità distinte e opposte, ma nella vita umana e concreta, passando dal concetto all'azione, non si verifica mai questa rigida dicotomia. L'uomo deve piuttosto convivere col fatto che non esiste una scelta assolutamente giusta ed una completamente sbagliata, dettata da un ragionamento a priori, e in ogni caso sarà inevitabile che debba sopportare la sua parte di dolore e di rimpianto.

Il patto che Riobaldo fa assume quindi anche una dimensione universale, come esplicita questo passo:

“Digo ao senhor: tudo é pacto. Todo caminho da gente é resvaloso. Mas; também, cair não prejudica demais – a gente levanta, a gente sobe, a gente volta!”<sup>154</sup>

E la frase di poco prima:

“Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo.”<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas*, cit., pp. 306 - 307.

“Che questo è stato sempre quello che mi ha irritato, vossignoria sa: che ho bisogno che il buono sia buono e il cattivo cattivo, che da un lato ci sia il nero e dall'altro il bianco, che il brutto rimanga ben separato dal bello e l'allegria lontana dalla tristezza! Voglio tutti i pascoli ben delimitati... E come posso volerlo in questo mondo? La vita è ingrata nel suo tenero: ma traduce la speranza anche in mezzo al fiele della disperazione. Questo mondo è molto mescolato...”

J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão*, cit., p. 185.

<sup>154</sup> Ivi, p. 440.

“Dico a vossignoria: tutto è patto. Ogni cammino della gente è sdrucioloso. Ma d'altra parte, il cadere non danneggia troppo – la gente si alza, la gente sale, la gente torna!”

Ivi, p. 259.

<sup>155</sup> Ivi, p. 439.

“Tutto quello che è già stato, è il principio di quello che verrà, ad ogni momento la gente si trova in un crocicchio.”

Riobaldo usa quindi le parole “patto” e “crocicchio” per descrivere l’esperienza che ogni essere umano si trova ad affrontare quando si trova davanti ad una svolta esistenziale. Poiché tutto muta e il cambiamento è parte integrante della vita dell’uomo sulla Terra, nessuno può esimersi da questo tipo di situazione, sapendo che niente è giusto in assoluto e che in ogni caso vivrà le conseguenze delle proprie decisioni sulla propria pelle, sia quelle positive che quelle negative.

Riobaldo e le sue esperienze di vita particolari assurgono quindi a simbolo della condizione di tutta l’umanità, che fragile, insicura, caduca e priva di punti di riferimento non può far altro che vivere la vita secondo i limitati confini conoscitivi dell’uomo stesso, in un mondo che non consente di evitare di compiere errori e di soffrire.

Se però il lato duro e doloroso è sempre in agguato dietro ad ogni progresso che l’uomo pone in essere, il romanzo ci dice che è normale e positivo che sia così, e che l’uomo risulta comunque fortificato ed elevato da questa continua commistione. *Vivere è pericoloso e la vita è inconoscibile*, come ripete spesso Riobaldo, ma proprio in questo risiede la bellezza e la ricchezza dell’esperienza umana.



## 4.0 BIBLIOGRAFIA

### 4.1 Opere di João Guimarães Rosa

- J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão: Veredas* (1956), Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.
- J. GUIMARÃES ROSA, *Grande Sertão* (1956), traduzione di Edoardo Bizzarri, Feltrinelli, Milano, 2011.
- J. GUIMARÃES ROSA, *Corpo de baile* (1956), Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2011.

### 4.2 Saggi critici e opere di riferimento

- B. BERRINI, “O sertão de Guimarães Rosa”, in *Sentido que a vida faz: estudos para Oscar Lopes*, Campo das Letras, Porto, 1997.
- A. CANDIDO, “O homem dos avessos”, in *Tese e antítese*, T.A. Queiroz, San Paolo, 2002.
- G. CONTINI, Un Faust brasiliano, in *Altri esercizi*, Einaudi, Torino, 1972.
- F. DOSTOEVSKIJ, *I fratelli Karamàzov*, trad. di A. Villa, Einaudi, Torino, 1962.
- J. W. von GOETHE, “Faust”, in L. Mazzucchetti (a cura di), *Opere / Johann Wolfgang von Goethe*, trad. di V. Errante, Sansoni, Firenze, 1963.

- W. GOLDING, *Il signore delle mosche*, trad. di F. Donini, Mondadori, Milano, 1997.
- G. LORENZ, "Dialogo com Guimarães Rosa", in J. GUIMARÃES ROSA, *Ficção completa*, Nova Aguilar, Rio de Janeiro, 1994.
- Th. MANN, "Doctor Faustus" (1947), trad. di E. Pocar, in *Tutte le opere di Thomas Mann*, Mondadori, Milano, 1949.
- W. NOGUEIRA GALVÃO, *As formas do falso*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1986.
- B. NUNES, "A matéria vertente", in *Seminário de ficção mineira II: de Guimarães Rosa aos nossos dias*, Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1983.
- F. ORLANDO, "Lettura freudiana della Phèdre" (1971), in *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990.
- F. ORLANDO, "Statuti del soprannaturale nella narrativa", in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo*, vol. I (La cultura del romanzo), Einaudi, Torino, 2001.
- M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze, 1996.
- F. SCHILLER, *I masnadieri* (1782), trad. di B. Allason, Einaudi, Torino, 1986.

- C. SILVA, “Diadorim como diabo feminino em Grande Sertão: Veredas”, in *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*, vol. I, n. 1, jan./abr. 2007, Blumenau.
- C. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano, 2000.

### 4.3 Sitografia

- J. B. de ARAÚJO GODINHO, *O caminho enviesado: a vida re-apresentada em Grande Sertão: Veredas, de João Guimarães Rosa*.  
<file:///C:/Documents%20and%20Settings/Utente/Documenti/Downloads/4378-12336-1-PB.pdf>
- W. BOLLE, *O pacto no Grande Sertão – Esoterismo ou lei fundadora?*  
<http://www.usp.br/revistausp/36/03-willi.pdf>
- M. FANTINI SCARPELLI, *Guimarães Rosa no 50º de Grande Sertão: Veredas*.  
[http://www.letras.ufmg.br/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/er\\_12/er12\\_mf.pdf](http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_txt/er_12/er12_mf.pdf)
- E. LOWE, *Os dialogos de Grande Sertão: Veredas*.  
<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/viewFile/19544/12769>
- A. R. MACHADO, *O mito do pacto em Grande Sertão: Veredas*.  
<file:///C:/Documents%20and%20Settings/Utente/Documenti/Downloads/5974-22376-3-PB.pdf>
- M. A. S. MARINHO, *O espaço e o tempo em “Grande Sertão: Veredas”*.  
<file:///C:/Documents%20and%20Settings/Utente/Documenti/Downloads/545-1991-1-PB.pdf>

- M. RIBEIRO GUIMARÃES, “O homem Hierofânico em Grande Sertão: Veredas”, in *Congresso Nacional do Cinquentenário de Grande Sertão: Veredas e Corpo de Baile*, Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, 25 – 27 Settembre 2006.  
<http://www.lettras.ufrj.br/posverna/Anais%20do%20Congresso%20Rosa.pdf>
- J. F. dos SANTOS, *A linguagem oculta de Guimarães Rosa*.  
<http://www.tirodeletra.com.br/ensaios/LinguagemocultadeGuimaraesRosa.htm>
- R. A. P. SILVA, *As formas de amar em Grande Sertão: Veredas*.  
<http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/RevistaMiscelanea/v5/rosa.pdf>
- C. P. da SILVA, *O sertão e o SerTao: o imaginario sobre deus e o diabo no “Grande Sertão: Veredas” de de João Guimarães Rosa*.  
[http://www.revistatheos.com.br/Artigos%20Anteriores/Artigo\\_02\\_04.pdf](http://www.revistatheos.com.br/Artigos%20Anteriores/Artigo_02_04.pdf)
- L. STEGAGNO PICCHIO, *Grande Sertão*.  
<http://www.sagarana.net/rivista/numero34/saggio7.html>

#### 4.4 Altre opere citate

- D. ALIGHIERI, *Divina Commedia* (1304 – 1321), “Inferno”, XXXIV Canto, v. 28 – 57, Rizzoli, Milano, 2001.
- Ch. BAUDELAIRE, *I fiori del male* (1857), trad. di L. De Nardis, Feltrinelli, Milano, 2007.
- Ch. BAUDELAIRE, *Lo spleen di Parigi* (1869), trad. di P. Bianconi, Rizzoli, Milano, 1955.

- W. BECKFORD, *Vathek* (1785), trad. di G. Pintor, Einaudi , Torino, 1974.
- M. BULGAKOV, *Il maestro e Margherita* (1966 - 1967), trad. di V. Drisdo, Einaudi, Torino, 1996.
- P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Il mago prodigioso* (1637), trad. di C. Berra e E. Caldera, TEA, Milano, 1990.
- J. CAZOTTE, *Il diavolo innamorato* (1772), trad. di I. Mattazzi, Manni, Lecce, 2011.
- A. CHAMISSO, *Storia straordinaria di Peter Schlemihl* (1814), trad. di L. Bocci, Garzanti, Milano, 2012.
- E. DODDS, *I greci e l'irrazionale*, Rizzoli, 2008.
- J. GOTTHELF, *Il ragno nero* (1841), trad. di L. Scalero, Rizzoli, Milano, 1951.
- V. HUGO, *La légende des siècles – La fin de Satan – Dieu* (1886), Gallimard, Parigi, 1950.
- G. B. MARINO, *La strage degli innocenti* (1632), Giuseppe Formigli, Firenze, 1823.
- Ch. MARLOWE, *La tragica storia del Dottor Faust* (1594), trad. di C. Pavolini, Rizzoli, Milano, 2003.
- K. MARX, *Il capitale: critica dell'economia politica* (1867), trad. di D. Cantimori, R. Panzieri e M. L. Buggeri, Rinascita, Roma, 1956.

- Jh. MILTON, *Il paradiso perduto* (1667), trad. di D. Pettoello, UTET, Torino, 1969.
- RUTEBEUF, *Il miracolo di Teofilo* (1263 -1264), a cura di A. D'Agostino, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2000.
- W. SHAKESPEARE, *Macbeth* (1605 - 1608), trad. di G. Baldini, Rizzoli, Torino, 1985.
- B. STOKER, *Dracula* (1897), trad. di F. Saba Sardi, Mondadori, Milano, 1992.
- T. TASSO, "Gerusalemme Liberata" (1561), canto IV, in *Opere / Torquato Tasso*, a cura di B. T. Sozzi, v. I, UTET, Torino, 1969.
- UECI, "Genesi" 3,13, in *La sacra Bibbia*, Unione Editori Cattolici Italiani (UECI), Padova, 1986.
- VOLTAIRE, *Candido, ovvero, l'ottimismo* (1759), trad. di R. Bacchielli, Einaudi, Torino, 1983.